الرواية
قضايا وآفاق

كتاب دورى يعنى بالإبداع الروائى المحلى و العالمى

العدد 2

دوريس ليسينج

ملف العدد

بهاء طاهر:
هزيمة البطل الروائى

رواية التسعينيات:
أسئلة حديثة لمشروع جديد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

إهــــــداء ٢٠١٠
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

الرواية
قضايا وآفاق

كتاب دورى يعنى بالفن الروائى المحلى والعالمى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٩

الرواية
قضايا وآفاق

تهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، فى مجال فن الرواية وفقاً للقواعد الآتية:

أن تكون الدراسة مبتكرة أصيلة ولم يسبق نشرها.

أن تتبع الدراسة الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر.

يتروح طول الدراسة ما بين ٣٠٠٠ كلمة - ٦٠٠٠ كلمة.

تُقبل المواد المقدمة للنشر من نسخة ورقية وأخرى إليكترونية، ولا تُرد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى.

تقدم «الرواية قضايا وآفاق» مكافأة مالية عن الدراسات التى تُقبل للنشر.

ما ينشر بالمجلة من مواد يُعبِّر عن آراء أصحابها وحدهم.

عنوان المراسلة:
الكتاب الدورى: الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر
E-mail:yrewaya@yahoo.com

وزارة الثقافة
الهيئة العامة للكتاب

الرواية: قضايا وآفاق
كتاب دورى يعنى بالفن الروائى المحلى والعالمى

أبو عوف، عبدالرحمن.
الرواية/ قضايا وآفاق/ عبدالرحمن أبو عوف
. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
٤١٦ص ؛ ٢٨ سم.
تدمك : ٠ ٤٢٠٧١٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ القصص العربية - تاريخ ونقد.
أ - العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٩/٣٦٩٧
I.S.B.N 978 - 977- 420 -718- 0
ديوى ٨١٣،٠٠٩

المحتويات

* الملف الخامس

* الملف السادس

* الملف السابع

* الملف الثامن

* الملف التاسع

* الملف العاشر

* الملف الحادى عشر

تصديـــر

كان لصدور العدد الأول من الكتاب الدورى «الرواية . . . قضايا وآفاق» أصداء طيبة فى الأوساط الأدبية بصفة خاصة والأوساط الثقافية بصفة عامة لما حمله من دراسات اتسمت بالتخصص والتفرد فضلاً عن معالجتها لهذا الجنس الأدبى، وتناوله بصورة نقدية وموضوعية مفسحة المجال لكافة ضروب النقد الأدبى من خلال التحليق فى آفاق الرواية العالمية دون إغفال الراوية العربية، والتعامل مع المحلية من منظور عالمى.

إن الفهم الحقيقى لثقافتنا لا يمكن أن يتم بمعزل عن فهم وإدراك الثقافات الأخرى وعقد المقارنات بيننا وبين تلك الثقافات، وإقامة سبل للحوار والتواصل معها وفهمها فهماً عميقا كظاهرات إنسانية لها معاييرها فى الخطأ والصواب والقواعد السلوكية والأخلاقية، التى قد تختلف أو تتفق معنا، ولكنها تظل تتسم بالعنصر الإنسانى المشترك الذى ينتمى إليه الجنس البشرى والذى يجب أن لا يتقوقع داخل إطار جغرافى وحدودى منغلق، بل يجب أن يتمثل العمق الإنسانى على اتساعه.

ولقد أثبتت الثقافة المصرية من خلال الإبداعات الأدبية على مر تاريخ هذه الثقافة الضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ - أثبتت قدرتها على الرصد والتمثل والمنافسة من خلال التواصل مع الثقافات والفنون العالمية، بل كان لها السبق والتميز والريادة التاريخية بما تركته على جدران المعابد وعلى أوراق البردى، والذى ما زال يبوح بأسراره كل يوم من خلال معين لا يجف ولا ينضب من كنوز إبداعية تلهم العالم بأسره.

ومن ثم فإن الدور الذى تحمله على عاتقها هذه الدورية لا يقف عند حدود مكانية محلية أو حدود زمنية عابرة، بل إنها تحمل مسئولية الرصد الأدبى لفن الرواية عالميًا، وتتخطى الحدود الزمنية لتستشرف المستقبل، وتمهد الطريق لمبدعين جدد من خلال إزكاء الروح الأدبية وتنمية الوعى الإبداعى والنقدى لدى جموع المثقفين والباحثين والدارسين، الذين كانوا فى حاجة لمثل هذه الدراسات المتخصصة والتى جاءت لتسد نقصًا كبيرًا فى المكتبة العربية ولتواكب الاتجاه العالمى فى الاهتمام بالرواية.

وكما أن النجاح يغرى بمزيد من النجاح، فقد تضمنت ملفات هذا العدد من الكتاب الدورى محاور متنوعة تبدأ بمحور جائزة نوبل، فتتناول بالنقد إبداعات الكاتبة البريطانية دوريس ليسينج الحائزة لجائزة نوبل فى الآداب عام ٢٠٠٧ ثم تتناول عالم جان مارى لوكليزيو والذى حصل على الجائزة هذا العام.

وإذا كانت جائزة نوبل هى الأعرق والأشهر، فإن هناك جوائز أخرى تسعى لترسخ مكانتها من خلال انتقاء الأعمال الجيدة مثل جائزة بوكر وغيرها . . وهو ما يتناوله هذا العدد. فبالإضافة إلى العديد من المعالجات النقدية لأدباء مصريين مثل بهاء طاهر والذى يتناول بعض أعماله المحور الثالث، فإن المحور الرابع يتناول من خلال معالجة تساؤلية قراءة فى نصوص منتصر القفاش، ويحلق المحور الخامس عالميًا ليطوف بنا فى أرجاء الأدب العالمى مرة أخرى ليصل بنا إلى رواق المحور السادس ثم يحط على الرواية المرئية فى سابع هذه المحاور وصولاً إلى ربط الماضى بالحاضر فى بقية المحاور.

إن قيمة الكلمة المكتوبة تكمن فى قدرتها على حفظ ورصد الوقائع الإنسانية بكافة أشكالها وجوانبها وهو الأمر الذى أرجو أن تحققه هذه الدورية الواعدة.

د. ناصر الأنصارى

افتتاحية

- قبل أن نقدم للقراء المهمومين والمشتغلين بقضايا الرواية وآفاقها فى مصر والعالم العدد الثانى من إصدارنا الدورى عن الرواية.
- أسجل مدى الاهتمام الواسع الرحب والجاد والمشجع من الروائيين والنقاد وأساتذة الجامعة الذى استقبل به العدد الأول... رغم أننا شرعنا فى جمع مادته واختيارها وطبعها عبر خمسة أشهر حميمية بالفعل الخلاق النقدى الواعى ثقافياً وسياسياً بظاهرة صعود الرواية المصرية وبالذات عند أجيالها الجديدة الواعدة.
- وإذا كنا فى العدد الأول حاولنا أن نؤسس قواعد بدايات المشروع على أسس نقدية وجمالية علمية تتعلق بالحقيقة الفنية وجوهرها لجماليات السرد الروائى فلم تقيد وتتوقف عند منهج نقدى أو جمالى وحيد الجانب يلغى ما يختلف أو يتباين معه أى منهج آخر.
- بل اتسعت صدورنا للتعددية المنهجية والنظرية التى تنظر وتقنن لنظرية الرواية وتجددها وتحولاتها مع تحولات الواقع والعصر، ويؤرخ لها ويقوم فى الجانب الآخر التطبيقى بتناول وتحليل وتفسير النصوص الروائية وتفكيكها واستنطاق دلالاتها وتعدد مستويات أساطيرها ورمزياتها،
- واستمراراً لمنهجية تبويب المجلة نقدم فى هذا العدد.

١ـ ملفًا عن.. الروائية دوريس ليسينج إنجلترا/نوبل ٢٠٠٧.

٢ـ دراسة عن الروائى الفرنسى (لوكليزيو) نوبل ٢٠٠٨.

٣ـ تعريفًا بجائزة البوكر ودراسة عن الفائز بها عام ٢٠٠٨ الروائى الهندى (آرافييد أديجا).

- وبالنسبة لمصر ملفًا حافلا عن الروائى بهاء طاهر جدير بإنجازاته الواعية والمبدعة البوكر العربية ٢٠٠٨.
- ولأننا نعيش المستقبل الواعد لتحولات الرواية المصرية عند جيلها الجديد وبمتابعة دائمة لنهوضها وازدهارها فى الآن رغم عتامة وتناقضات المرحلة التاريخية التى تعيشها الشخصية المصرية... فثمة اعتراف بالحيرة عن ظاهرة انفجارها الذى ربما يثير القلق فى إبداء رأى نقدى علمى عن انتساب بعض نصوصها لفنية الرواية وحريات التجريب... فكل أسبوع تصدر رواية مما أوقع نقاد الرواية وهم قلة أمام تحدى الإلمام بالسمات المميزة فى المعنى والبناء لكل ما يطبع من روايات خاصة فى دور تنشر بعضها يبتز رغبة مبدعها الجدد فى النشر ورغم ذلك فقد خلقت قراء للرواية.
- أيًا كان الأمر فقد تم لقاء بينى وبين أبرز رموزها الجدد كتّاب وكاتبات، وننشر فى هذا العدد قدراً يشمل عينة لشهادات فيها رؤى وفلسفة وحساسية جديدة تطرح أسئلة عن الوجود والحياة البشرية السياسية والخاصة المصرية ونؤكد مما سيقرؤه القارئ من اجتهادنا النقدى فى محاولة الاقتراب

من السمات الفكرية والمعرفية والجمالية وأيضًا سياقها السياسى الذى قدمنا به هذه الشهادات لجيل الرواية المصرى الجديد والمجيد.

- وفى باب نوافذ وهو ابتكار لا تعرفه مجلاتنا الأدبية، نواصل تقديمنا لدراسات أكاديمية نقدية بأقلام متخصصين فى آداب ولغات الرواية اليابانية والإيطالية والصينية، والهندية، والإفريقية والإسبانية والأفغانية والعمانية والأهم الرواية الروسية وكذلك الرواية الألمانية المعاصرة.
- لتكسر بذلك من هيمنة الدراسات النقدية الفرانكوفونية والأنجلوسكسونية التى رغم أهميتها غالى نقادها ومؤرخو الأدب عندنا فى الاستلاب والتبعية لها دون نقد قرونًا طويلة حتى فى عملية إبداعها عند الرواد توفيق الحكيم وهيكل والمازنى وطه حسين فقد تأثر كل منهم بالأدب والرواية الفرنسية أما المازنى فتأثر بالرواية الإنجليزية.
- ورغم ذلك نقدم دراسة نقدية أكاديمية وافية لمنظر الرواية الفرنسية (الشيئية) أو الرواية الضد آلان روب جرييه فى ذكرى رحيله هذا العام ٢٠٠٨ وفى باب الرواق نواصل دراسة نجيب محفوظ وهذا تقليد أساسى للمجلة ألا يخلو عدد من العودة له وعالمه الروائى.
- وينضم إلى كتاب المجلة هذا العدد المؤرخ المرموق أ. د. عاصم الدسوقى صاحب المواقف الجامعية والسياسية التاريخية فيقدم دراسة عن الرواية أو السرديات والتاريخ.
- هذا وقد استحدثنا محورًا جديدًا فى هذا العدد عن الرواية والفيديو أو التليفزيون، حيث يكتب عميد الأدب والرواية والمسلسل التليفزيون (أسامة أنور عكاشة مع سينارست مؤرخ وكاتب مسرح طليعى محفوظ عبدالرحمن.
- ونواصل فى محور الرواية والسينما دراسة عن إشكالية السينما المصرية والشكل الروائى بجانب نشر حديث مع نجيب محفوظ عن تحويل رواياته إلى السينما سبق أن حصلنا عليه قبل رحيله، وحوار مع أبرز مخرجى السبعينيات المهمومين بالرواية المصرية المعاصرة.

المخرج مجدى محمد على.

أما محور ذاكرة الرواية فيستمر الباحث الجاد محمد سيد عبدالتواب فى تقديم الجزء الثانى من ببليوجرافيا الرواية المصرية والعربية.

- نقدم هذا التطوير والتحديث وطموح المواكبة لقضايا الرواية وآفاقها فى العالم وفى مصر والوطن العربى رغم إمكاناتنا المحدودة فى التحرير.. فمازلنا نعتقد أن المشروع فى بداياته وبالممارسة الخلاقة والانفتاح الرحب على كل الأقلام الروائية والنقدية والمتخصصين من أساتذة الآداب العالمية شرقًا وغربًا والذين شاركونا وساهموا بثقة واهتمام ووعى فى مشروعنا فى العدد الأول والثانى والذين بفضلهم تحولنا من الإصدار السنوى إلى الفصلى كل ٦ شهور مع تقديم الشكر الواجب للأستاذ الدكتور رئيس الهيئة الذى بادر ويبادر بمسئولية سياسية وثقافية يدعمنا بكل الإمكانات فى عملية النشر والطباعة والإخراج الفنى ووضع كل إمكانات هيئة الكتاب لتستوعب طموحنا فى تأسيس أول كتاب - مجلة دورى متخصص فى فن الرواية.
- فالكل يعلم أن هذه الدورية المتخصصة هى الوحيدة التى تشرف الدولة المصرية ووزارة ثقافتنا دون عن كل الدول العربية بإصدارها.
- وذلك استجابة لأحقيتها الحضارية والثقافية والأدبية.. التى أنجبت نجيب محفوظ والذى يتوالى فى خلود إبداعه أجيال متجددة نجدد مبنى ومعنى الرواية المصرية من الستينيات والسبعينيات حتى التسعينيات.

والله ولى التوفيق،،،

رئيس التحرير

عبد الرحمن أبو عوف

الملف الأول

دوريس ليسينج الحائزة على جائزة نوبل للرواية عام ٢٠٠٧

• دوريس ليسينج
اتجاهات عقلية لم تختبر
من مخلفات الشيوعية

• دوريس ليسينج

• نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية فى روايتها «العشب يغنى»

دوريس ليسنج
اتجاهات عقلية لم تختبر من مخلفات الشيوعية

ترجمة : السيد إمام

الحديث الذى أدلت به دوريس ليسنج فى إبريل ١٩٩٢ بالمؤتمر الذى عقد بجامعة روت جارز حول المثقفين والتغير الاجتماعى فى أوروبا الشرقية. وقد نشرت نسخة مختصرة من هذا الحديث فى جريدة النيويورك تامز فى ٢٦ يونيو ١٩٩٢ ، وقد ضم كل من إديث كيرزويل ووليام فيليب الحديث إلى الكتاب الذى قاما بتحريره تحت عنوان The Politics of Political Correctness ونشر برعاية Partisan Review Press عام ١٩٩٤ . (نقله عن الإنجليزية سيد إمام).

فى الوقت الذى شهد فيه العالم موت الشيوعية، فإن طرق التفكير التى واكبت ظهور الشيوعية، أو شجعتها الشيوعية، لاتزال تحكم حياتنا. ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى فى لغتنا. وليس جديداً القول بأن الشيوعية قد لوثت اللغة ومعها الفكر وحطت من شأنهما معاً؛ هناك رطانة شيوعية يمكن التعرف عليها بعد جملة واحدة. من منا لم يسخر مثلاً فى شبابه من ألفاظ وعبارات مثل "خطوات ملموسة"، "تناقضات"، "تنافذ الأضداد"Interpenetration of opposites. كانت المرة الأولى التى شعرت فيها بقدرة الشعارات التى تصيب العقل بالموت على الطيران والتحليق بعيداً عن أصولها، فى الخمسينيات من القرن الماضى عندما كنت أقرأ افتتاحيةً لجريدة التايمز. لقد صادفت أثناء القراءة شعارات مثل"كان وجود الجماهير السبت الماضى أكبر دليل على الموقف الصلب. . . "شعارات اقتصر استخدامها على اليسار السياسى وحده. إن بإمكاننا أن نقرأ مقالات بأكملها فى كل من الصحافة المحافظة والصحافة الليبرالية على حد سواء تستخدم ألفاظًا وعبارات شيوعية، دون وعيٍ من أصحابها. وهناك مظهر، آخر لهذه الظاهرة يصعب إداركه أو التعرف عليه. لقد كانت جريدتا الإزفستيا والبرافدا السوفييتيان تُكتبان حتى وقت قريب بلغة كان الغرض منها فيما يبدو هو مجرد ملء المساحات الشاغرة ليس إلا دون أن تقولا فى حقيقة الأمر شيئًا ذا أهمية واضحة. وكان الهدف من وراء ذلك هو الابتعاد عن تبنى مواقف يصعب بعد ذلك الدفاع عنها. والآن، أعادت هاتان الصحيفتان وغيرهما اكتشاف اللغة بطبيعة الحال، إلا أنه يمكن بعد ذلك العثور على مخلفاتٍ من ميراث اللغة الميتة

أو الفارغة حتى لحظتنا الراهنة فى بعض الأوساط الأكاديمية الجامدة، ولا سيما فى مجالات علم الاجتماع، وعلم النفس، وحقل النقد الأدبى.

منذ خمس سنوات، ادخر صديق لى شاب من اليمن بعض المال لكى يستخدمه فى السفر إلى بريطانيا لدراسة علم الاجتماع والاطلاع على أحدث الطرق فى البحث العلمى. كان الهدف من وراء ذلك بالطبع هو نقل خبرته إلى الدول المتخلفة. لقد كلفته هذه المهمة مبلغ ٨٠٠٠ جنيه إسترلينى. ولما طلبت منه الاطلاع على مادة البحث، قدم لى مادة ضخمة كُتبت بلغة سيئة، ورطانة قبيحة فارغة بحيث استعصى علىّ متابعتها. كان الكتاب يتألف من بضع مئات من الصفحات التى يمكن إيجازها بسهولة فى عشر صفحات فقط، دون أن تفقد شيئًا من معناها. لقد شارك فى كتابة مادة الكتاب مجموعة من الكُتَّاب الماركسيين، أو من الكُتَّاب الذين تلقوا العلم على أيدى كُتَّاب ماركسيين. إن الطلاب يأتون من بلاد منغلقة متخلفة لكى يتعلموا كيفية الكتابة بهذه اللغة الشائهة. لقد شاهدت دارسين من زيمبابوى هذه المرة، يُقدِّمون إلى اللغة الإنجليزية بهذه الرطانة الفارغة المتحذلقة، ظنًا منهم أن هذه هى اللغة الإنجليزية، وأن طريقتهم فى الكتابة، هى الطريقة الوحيدة التى يتعين عليهم الكتابة أو التحدث بها.

نعم، أعلم أن تشوشات الأكاديميين لم تبدأ مع ظهور الشيوعية، كما أخبرنا سويفت ذات مرة، من بين آخرين، ولكننا نعثر على جذور لحذلقات الشيوعيين وإطناباتهم فى الأوساط الأكاديمية الألمانية. لقد غدت هذه النزعة بمثابة الوباء الذى اجتاح العالم برمته. إن بوسع المرء أن يقضى صباحًا بكامله فى إحدى المكتبات التى تبيع الكتب المدرسية للطلاب، دون أن يعثر تقريبًا على كتاب واحد يتسم بالجدة والحياة. ما السبيل إذًا إلى وقف هذه الماكينة التى تغرقنا بهذا السيل من الكتب الغبية؟ ما السبيل إلى كسر هذا الصندوق الزجاجى والسماح للهواء بالمرور داخل الصندوق؟ ربما أمكن تحقيق ذلك من خلال الأفكار نفسها التى تخفيها هذه اللغة الميتة، حيث يمكن لهذه الأفكار أن تكون نافعة، غنية بالاستبصارات النافذة. وكما أشرت من قبل، فإن العمل الذى يتم إنجازه فى أقسام البحث فى الجامعات يمكن أن يساعدنا فى تحويل مجتمعاتنا وفى التعرف على الكيفية التى يعمل بها الإنسان بالفعل، بدلاً من التعرف على الكيفية التى نتصور بها هذا العمل. إن مثل هذه الأمور، تُقدَّم فى الغالب للوهلة الأولى بلغةٍ غير مقروءة، وهو ما يمثل أحد مفارقات عصرنا.

إن بالإمكان العثور على الأفكار القوية التى تؤثر على سلوكنا فى جملٍ موجزة، أو حتى فى إحدى العبارات. إن الكُتَّاب غالبًا ما يواجهون أسئلة من نوع: "هل يتوجب على الكاتب أن ...؟ وهو سؤال ذو صلةٍ دائمًا بأحد المواقف السياسية. لاحظ أن السؤال يحمل افتراضًا ضمنيًا بأن على الكُتَّاب أن يفعلوا نفس الشىء. تاريخٌ طويل. دعنا لا نعود بالذاكرة أبعد من القرن التاسع عشر فى روسيا، وهو القرن الذى شهد كوكبة كبيرة من النقاد العظام: بلينسكى، دوبرودولوف، تشرنيشفسكى وآخرين. لقد رأى هؤلاء النقاد وجوب أن يقوم الكُتَّاب بتوجيه اهتمامهم إلى القضايا الاجتماعية، وكان النقد الذى يُوجَّهُ إلى الكُتَّاب العظام الذين نعتبرهم ممثلين للتقليد الروسى الذهبى العظيم، يتفق مع هذا المنظور. لقد لاحظ دونالد فانجر أن الرواية الروسية تضم فى حد ذاتها كل مجالات علم الاجتماع والنقد الاجتماعى، ولم يكن ذلك يتم أبدًا بناء على توصيات النقاد بقدر ما كان يقدم بناء على وعيهم الذاتى. وليس هناك فى عمل هؤلاء الكُتَّاب ما يشير إلى أنهم كانوا يكتبون بناء على نصيحة نقادهم أو أنهم كانوا يكتبون ما يتوجب عليهم كتابته. لقد واصل هذا الجيل من الكُتَّاب عمله من منطلق تقليد أكثر قدمًا من تقليد نقادهم. إن الكاتب إذا صَدَر فى كتابته بأمانةٍ من منطلق تجربته الشخصية، فإن كتابته تأتى بلا ريب معبرةً عن غيره من البشر. لقد سلم رواة القصص جدلاً منذ آلاف السنين بضرورة أن تتسم أعمالهم بالطابع

العمومى، ولم يخطر ببالهم أبدًا الانعزال عن الحياة أو العيش فى "بروج عاجية" بمنأى عن البشر. وسوف تضع هذه النظرة حدًا للجدل الدائر الذى لا ينقطع فى بعض الدوائر الجامعية الإقليمية حول قضية الشكل والمضمون، القضية التى ساهمت فى إفساد الأدب لأمد طويل، ولو لم يكتب هؤلاء الكتاب من منطلق وعيهم الفردى، لما احتفظنا فى ذاكرتنا حتى الآن وقرأنا لأسماء مثل جوجول، وتولستوى ودستويفسكى، وتشيكوف، وتورجنيف، وغيرهم من الكتاب العظام.

لقد رأينا ما حدث عندما ظهرت صيغة الكتابة حول الظلم الاجتماعى مع الثورة الروسية عام ١٩١٧، وهى الصيغة التى اتخذت بعد ذلك اسم "الواقعية الاشتراكية". إن أى إنسان صادفه سوء الحظ واطلع على الكم الهائل من الكتابات التى تتفق وهذه الصيغة، وهو ما صادفنى أنا شخصيًا أثناء عملى مع أحد الناشرين الشيوعيين، يدرك أن "الواقعية الاشتراكية "كانت هى السبب المباشر فى ظهور روايات كتبت بلغةٍ جافة تفتقد إلى الحياة، شأنها فى ذلك شأن سيل الكتب التى تغرقنا بها بعض الدوائر الجامعية. لماذا؟ لقد أدرك الكُتَّاب بالفطرة أن الكتابة الميتة المفتقرة إلى الحياة هى ناتج الخضوع لمبدأ الضرورة والوجوب. وأحد أسباب ذلك هو أننا نكتب من منطقة مخالفةٍ من مناطق العقل. ولن أنسى أبدًا لقاء تمّ بين أحد الكُتَّاب وأحد المحاورين. لقد سأل المحاور: "مَنْ مِن بين الكتاب تأثرت بهم، هل يمكن القول إن هيدجر هو صاحب التأثير الأكبر؟"

وكان رد الكاتب "أنت لا تفهم؛ إن الكاتب عندما يقوم بوصف مشهد ما، ولنقل مشهد تناول الطعام على مائدة الإفطار، فإن ما يهم الكاتب هو أن يعرف نوع الطعام الذى يتناوله البطل: شرائح لحم الخنزير والبيض؟ فطائر الحلوى؟ أى نوع من الصباحات هو؟ صباحٌ بارد؟ هل يتسلل ضوء الشمس إلى حجرة الطعام؟ هل تُشَم رائحة لأوراق شجر تحترق؟ هل نام البطل مع زوجته الليلة الماضية؟ هل تحبه زوجته؟ ما لون القميص الذى يرتديه؟ . إن على الكاتب أن يعرف كل هذه التفاصيل حتى لو لم يقم بوصفها فى كتابته لأن ذلك هو ما يمنح المشهد الحياة. "_"آه، فهمت إذًا أنت تتحدث عن نفسك باعتبارك كاتبًا واقعيًا؟"

لن يلتقى الاثنان أبدًا. ويرجع ذلك إلى أن كلاً منهما يتحدث من منطقة فى العقل تختلف عن المنطقة التى يتحدث منها الآخر: أحدهما يتحدث من منطقة العقل النقدى، والآخر يتحدث من منطقة العقل الكلى أو الشامل holistic التى توجد على الأرجح فى مكان ما من الضفيرة الشمسية Solar Plexus . خطان متوازيان لا يلتقيان: يتحدث الكاتب مستوحيًا عبارة هوبكنز "البهجة الرقيقة التى تبدع الفكر"، ويتحدث الناقد من منطلق روح "الواقعية الاشتراكية" ومن قبلها روح النقاد الروسيين فى القرن التاسع عشر. وأنا على يقين من أن الاتجاهات العقلية للشيوعيين قد صيغت وفقًا للنموذج الدينى للعقيدة المسيحية والديالكتيك الخاص بالديانة اليهودية. إن إحدى سِيَر سرفانتيس تخبرنا أنه كان يتمتع طيلة حياته بروحٍ من التحقق والتدقيق. إن لأسئلة مثل: "هل يتوجب على الكاتب... هل يتعين عليه...؟" تاريخ طويل يبدو مجهولاً بالنسبة لأولئك الذين يطرحونها عرضًا. أما النقطة الأخرى فتتعلق بقضية "الالتزام" وهى قضية كانت مثار اهتمام النقاد حتى وقت قريب جدًا: هل "س" أو "ص" كاتب ملتزم؟ هل أنت كاتب ملتزم؟ ويمكن أن يكون رد الكاتب: ملتزم بماذا؟". ويكون رد الفعل مفعمًا باللوم والتوبيخ "إن كنت لا تعلم، فأنت وشأنك إذًا".

ويأتى بعد مصطلح "الالتزام"، مصطلح "ترقية الوعى"، وهو مصطلح ذو حدين: إن بالإمكان تزويد أولئك الذين نبتغى ترقية وعيهم بالمعلومات والأفكار الموجهة التى يؤمن بها المعلم. إن مصطلح "ترقية الوعى" شأنه فى ذلك شأن مصطلحات مثل "الالتزام" و "التصحيح السياسى". هو استمرار لذلك "البلطجى" القديم الذى يطلق عليه "خط الحزب".

هناك طريقة شائعة من طرق التفكير فى النقد الأدبى لا ينظر إليها بوصفها ناتجًا للشيوعية، مع أنها كذلك. لقد مررنا جميعًا بتجربة أن يأتى إلينا شخص ما ويخبرنا بأن إحدى الروايات، أو إحدى

القصص "تدور حول" موضوع ما. لقد كتبت قصة "الطفل الخامس" The Fifth Child التى قيل فى وقت واحد أنها تدور حول: القضية الفلسطينية، ومشكلة مرض الإيدز، والبحث الوراثى، والنسوية، ومناهضة السامية، إلخ. لقد زارتنى منذ مدة، إحدى الصحفيات الفرنسيات، التى ما أن خطت بضع خطوات داخل غرفتى. وقبل أن تستقر فى مقعدها، حتى بادرتنى بالعبارة التالية "روايتك الطفل الخامس تدور بطبيعة الحال حول مرض الإيدز". مصادرةً من نوع ما بكل تأكيد. إن الأمر اللافت هو العادة الذهنية التى تجعلنا ننظر إلى العمل الأدبى باعتباره "يدور" حول شىء ما. إذا كانت إجابتك "لو كنت أنوى الكتابة عن القضية الفلسطينية أو مرض الإيدز فما الذى كان يمنعنى من كتابة كتيب أو مقال "فإنها إجابة يمكن أن تتلقى بشأنها مجموعة من النظرات المستنكرة. ومرة ثانية، إن الإصرار على ضرورة أن تدور الرواية حول قضية ما، هو من مخلفات الواقعية الاشتراكية، أو الزادانوفية سيئة السمعة. إن الحكى لمجرد الحكى شىء لا يفى بالغرض. إنه أمر عبثى إن لم يكن رجعياً. إن اقساماً بأكملها فى آلاف الجامعات تخضع لهذه الطريقة فى التفكير، ومع ذلك، يخبرنا تاريخ الحكى وتاريخ الأدب، بعدم وجود قصة تخلو تماماً من إضاءة للتجربة الإنسانية بطريقة أو بأخرى. أن وجوب احتواء قصة من القصص على قضية ما، أمر يرجع إلى الفكر الشيوعى، بل ويعود أبعد من ذلك إلى طريقة التفكير الدينى، ورغبته فى تطوير كتب تحاكى فى سذاجتها الرسائل التى نعثر عليها فى مشغولات الإبرة من نوع "الطيور الصغيرة فى أعشاشها تتوافق"، "ينبغى على الأطفال الطيبين أن . . .، يجب على الأطفال الطيبين أن يفعلوا ما يؤمرون به، أن يعملوا على تنفيذ تعليمات معلميهم." تلك عبارات عثرت عليها بالفعل على أحد جدران فندق بويلز.

فإذا علّق كاتبٌ مثلا "كتابى: "الينابيع الخارجية External Springs" لا يدور مطلقًا حول أزمة نقص المياه فى الشرق الأوسط "يكون رد الفعل المنتظر هو أن الكاتب لا يدرى حقيقة عما يكتب.

لقد قيل الكثير، ويقال، حول التصحيح السياسى، ولكنى أعتقد أن من المفيد ملاحظة أن هذا أمر تطوعى تقوم به لجان الأمن الأهلية التى تحركها الأيديولوجيا. ولا أعنى بالطبع أن مِشعَل الشيوعية قد انتقل إلى المصححين السياسيين، بقدر ما أعنى أن العادات العقلية غالبًا ما تُمتص دون وعى منا. إن هناك بطبيعة الحال ما يغرى فى إخبار الآخرين بما ينبغى أن يفعلوه. إن الحاجة إلى إصدار الأوامر والتحكم فى الغير ووضع القيود، حاجةٌ متجذرة فى العقل البشرى. إن الفن، والفنون جميعًا، لا يمكن التنبؤ بها دائمًا. إن لها طبيعة استقلالية وتميل فى أفضل أحوالها لأن تكون مقلقة. لقد كان الأدب على وجه الخصوص مصدر إلهام دائم لأعضاء اللجان الأهلية، وللزادانوفيين. لقد دفعهم فى أفضل الأحوال إلى نوبات من التبشير الأخلاقى، وفى أسوأ الأحوال للاضطهاد. ويزعجنى أن حركات التصحيح السياسى لا تعرف فيما أعتقد نماذجها وأسلافها، ويزعجنى أكثر، أنها تعرف، ولكنها لا تولى الأمر أدنى أهمية.

هل للتصحيح السياسى وجه طيب؟ نعم، لأنه يمنحنا الفرصة لإعادة فحص الاتجاهات، وهو أمر مفيد على الدوام. وتكمن المشكلة فى أن الهامش المجنون، سرعان ما يتوقف عن كونه هامشًا، وهو أمر كثيرًا ما يحدث فى كل الحركات الشعبية: إن حركة الذيل سرعان ما تصيب الكلب كله بالاهتزاز. وفى مقابل كل امرأة أو رجل يتعامل مع الفكرة بحكمة وأناة، يوجد عشرون من مثيرى الغوغاء الذين يكون دافعهم الحقيقى هو الرغبة فى التسلط على الآخرين. إن حقيقة كونهم يبدون كمناهضين للعنصرية، أو كنسويين, أو شىء من هذا القبيل، لا يقلل من كونهم محرضين.

إن حركات التصحيح السياسى ليست هى المسئولة عن التعصب فى الجامعات بكل تأكيد؛ إنه أحد ثمار الشيوعية فإذا سادت روح التعصب، ولا نقول روح الاستبداد، الجامعات الشيوعية، فإن نفس الإتجاه العقلى سرعان ما يصيب بالعدوى مناطق أخرى فى الغرب، وغالبًا ما يحدد المناخ العام فى

الجامعة. إن صديقًا لى يعمل أستاذًا بإحدى الجامعات، يصف كيف دعا الطلاب الذين اعتادوا على مغادرة قاعة الدراسة فى محاضرة علم الوراثة، ومقاطعة المحاضرين الزائرين ممن لا تتفق آراؤهم مع أيديولوجياهم، إلى مكتبه لمناقشة ومشاهدة عرض لشريط فيديو يدحض بشكل عملى هذه الأيديولوجيا. لقد اصطف عدد من الشبان الصغار بزيهم الموحد المؤلف من بنطلونات الجينز وقمصان الـ تى شيرت والتزموا الصمت أثناء محاولتى محاجاتهم. لقد ظلوا خافضى الرءوس أثناء العرض، وفجأة، وبلا مقدمات، نهضوا جميعًا، وفى نفس اللحظة، انصرفوا من المكتب. ربما أصيبوا بالصدمة عندما سمعوا أن سلوكهم كان دليلاً ملموسًا على العقول المغلقة للناشطين الشيوعيين الشبان.

لقد لمسنا مرارًا وتكرارًا، كيف أن بعض نظار المدارس والناظرات فى المجالس البلدية ومجالس المدارس يتعرضون لمطاردات تقوم بها جماعات أو عصابات سرية تستخدم أقذر الوسائل وأحطها وأكثرها قسوة. إنهم يطاردون ضحاياهم بدعوى أنهم عنصريون، أو حتى رجعيين. ومرة أخرى، يثبت اللجوء إلى مرجعيات أعلى أن وسائل الحملة أبعد ما تكون عن العدل. لقد حدث هذا مع صديقة شابة من مدينة كيب تاون. والتى تحالف بعض المسلمين المتعصبين مع بعض الشيوعيين المتشددين على طردها من المدينة. لقد فعلوا نفس الشىء مع من سبقها، وهم يستعدون الآن لعمل نفس الشىء مع من سيخلفها. لقد كان الضحايا من البيض. هل كانوا من العنصريين؟ أبدًا. رفاق فراش غير مرغوب فيهم؟ أبدًا. إننى على يقين من أن الملايين الذين سحبت سجادة الشيوعية من تحت أقدامهم، يبحثون بشكلٍ محموم، ربما بدون وعى، عن عقيدةٍ أخرى جامدة، ويجد بعضهم ضالتهم فى المسلمين المتعصبين.

النقطة التالية لها صلة ضئيلة بغيرها من النقاط، ولكنى أعتقد أنها تصلح أساسًا لها جميعًا. إنها تتعلق بالإثارة واللذة اللذين تعثر عليهما هذه النوعية من البشر فى الإحساسات القوية، والبحث الدائب عن حوافز أكثر قوة. ما الذى يمكن أن يكون أكثر لذة من الإثارة التى يسببها كونك المالك الوحيد للحقيقة المطلقة، عندما تكون فى العشرينات من العمر، وهى المرحلة التى يكون فيها الملايين من الشبان قد مارسوا التعذيب بالفعل أو قتل الآخرين باسم مسيرة التقدم؟ إن السياسة الثورية والشعارات التى يطلقها أعضاء لجان الأمن الأهلية هى العقاقير المخدِّرة. لقد قابلت فى إسبانيا منذ فترة شابًا على شاكلة لورد بايرون. لقد أخبرنى هذا الشاب أن أشد ما يندم عليه أنه لم يشهد أحداث ١٩٦٨ فى باريس؛ لأنه كان وقتها صغير السن ولا يستطيع السفر إلى باريس والمشاركة فيها. ولما سألته لماذا، مع أن تلك الثورة قد أخفقت وثبت فشلها؟ بدا أن سؤالى أصابه بالدهشة، ورد علىّ بأنها كانت من المؤكد شيئًا شديد الإثارة. هل هناك ما هو أكثر نعيمًا من أن تحيا هذا الفجر، أن تكون هدفًا، موضوعًا للهجوم، تسمع الطنين بأذنيك، مميزًا تستمتع بالرعشة، أن تجد نفسك فى ورطةٍ تنبض بالحياة من حولك. لقد لخص أحد الأصدقاء المعلقين على هذه الحالة العقلية: لقد تحدث عن المظاهرات التى بدت ضئيلة الأهمية من حيث إنها لم تنجز شيئًا ذا بال بالفعل قال: إن جانبًا كبيرًا من سياسة اليسار هذه الأيام لا علاقة له بالغايات. إن الغايات لم تعد مهمة فى حد ذاتها، أما ما يهم، فهو الوسائل.

هناك بكل تأكيد مئات الآلاف من البشر الذين بلغوا الآن منتصف العمر، ويشغلون مواقع فى السلطة، ممن كانت أحداث ٦٨ بالنسبة لهم، أكثر تجاربهم إثارة. لقد كانت هذه الأحداث، شأنها شأن حرب الجنود، إحدى ذرى حياتهم. إن الشيوعية لم تخترع المظاهرات بكل تأكيد، كما لم تخترع الشغب، أو المسيرات، أو عرض المطالب، أو حتى الثورة، الأم الكبرى للعديد من الاتجاهات العقلية. ولا ينبغى أن ننحنى باللائمة بحالٍ على چان چاك روسو الذى لم يخترع الوعى، والإثارة، والسعادة الفردوسية، كما لم يخترع عبادة الحساسية والافتخار. لقد كان مجرد عاكس لهذه الأفكار فى كتب لا تزال قادرة على بث قدر كبير من التنوير. لقد كان بوسع الأفكار المثيرة دائمًا اكتساح البلدان والدول. لقد وُجِدَ دائمًا أناس تحركهم الأفكار، أفكارٌ تعكس عواطف دينية،

وتلك حقيقة يتعين – طلباً للفائدة – أن نتذكرها جيداً (ولا تزال بعض هذه الأفكار تحتفظ بطابعها الدينى فى بعض المناطق، ولها القدرة على الانتشار بشكل مذهل وسريع.) إن هناك أنماطاً ونماذج قارة فى عقولنا لم يتم اختبارها تتحكم فى سلوكنا وتصرفاتنا. لقد جرى التسليم بشكل مطلق، وحتى وقت قريب جداً، على نحو مطلق بأن الثورة شيء أكثر نبلاً من صندوق الاقتراع. ولقد سلم البعض جدلاً، وما زالوا يسلمون، بأن المكان المناسب لشاب جاد هو أن يكون مع الثوريين أينما كانوا، فى كوبا، أو نيكاراجوا، مع المنشقين مبدياً اعتراضه على معاناة المعدمين. لقد شاهدنا موجات متتابعة من الشبان الغربيين يرحلون إلى حيث توجد الثورات، إلى جدانسك، أو تشيكو سلوفاكيا أو حيث سقط سور برلين – أى مكان فى العالم يموج بالعاطفة الشعبية. إننا لو أخذنا شريحة من الشبان، فسوف نجد أن نصف هذه الشريحة سوف يسعى بحثاً عن مواطن الإثارة فى الطريق إلى كاتماندرو، بينما سوف يسعى النصف الآخر إلى الالتحاق بإحدى الثورات فى مكانٍ أو آخر. إن آخر ما يفكر فيه مثل هؤلاء، هو البقاء فى وطنهم والعمل لصالح بلدهم لأنهم يعتقدون أن الوطن لا يستحق اهتمامهم. ومن هنا تبرز المفارقة. إن بلداناً مثل بلدان أوروبا الغربية التى كانت تُصَوَّر أولئك الذين يرزحون تحت وطأة الحكم الشيوعى، فراديس وجنات بعيدة المنال للحرية والوفرة، يراها الشبان الغربيون الباحثون عن الخير والحقيقة خارج أوطانهم، بلاداً لا تطاق. وبناء على هذه الحاجة غير المحددة لخبر المعاناة والمرور بتجربة الاضطهاد والقمع، اخترعت بعض الحركات السياسية المتعاقبة أو بالغت فى وصف مظاهر الظلم والقمع فى الدول الغربية.

لقد تم تحليل هذه التجربة، ولكنى أتساءل، ما الآليات السيكولوجية التى تفسر الميل للتهوين من شأن الوطن، والبحث الأبدى عن جنات وفراديس خارجة؟ إن أحد أسباب هذه الظاهرة فيما أعتقد، هو أن عدداً قليلاً من الذين ينتمون إلى معسكر اليسار، أو ما هو أبعد من اليسار، يتجاهلون مظاهر الاضطهاد التى تعج بها مجتمعات أخرى.

لقد قضى العديدون سنوات سعيدة يتوهمون التواجد فى السجون، متحملين مشاقه ببطولة وجلد، يعذبهم المستجوبون الذين يفوقونهم حيلةً ومكراً _ إنهم يتمتعون بقدرٍ كافٍ من المهارة والذكاء يمكنهم من التمييز بين محقق عادل وآخر متحيز. ومع ذلك، فتلك نوعية من البشر الذين لن يدخلوا السجن لأسباب سياسية أبداً، إلا إذا تكبدوا الكثير فى سبيل هذا الغرض. إن العقول الخفية لراغبى الثورة هؤلاء، تُعَدُّ بمثابة مسارح للكارثة، والطغيان، والتعذيب، والسجن، والسيارات المفخخة، والمعاناة البطولية. وأنا شخصياً أعتقد أن هذه المسارح المخبأة قد ساهمت وتساهم فى استمرار ممارسات التعذيب، والقمع، والاضطهاد، وأنها هى السبب فى أن الجهود الاجتماعية أو السياسية المعتادة المبذولة من قبل الدول المسالمة والديمقراطية، تبدو غير مغرية لعدد كبير من الشبان الصغار. إن تطلعهم يكون نحو موسيقا أكثر جنوناً وعنفاً، وخمراً أقوى للثورة.

وتُعَدُّ النقطة التالية تطويراً للنقطة الأخيرة وامتداداً لها. وتتعلق هذه النقطة بكون عدد كبير من البشر يميلون إلى العنف والقتل: إن مثل هؤلاء قد وُجدوا دائماً وسوف يوجدون، فيما أرى، فقط كأقلية وفق شروطٍ نموذجية. إن أحد نتائج قرنين من الثورة، أى من العنف المغلف بدوافع مقدسة، هو وجود أناس لا نتوقع أن يتماهوا مع القتل والتعذيب، لكنهم يفعلون. إن مثل هؤلاء الأشخاص الأوروبيين الذين يطلق عليهم علماء الاجتماع وصف "ذوى القلوب الحانية" أولئك الذين يمقتون عقوبة الإعدام، والجلد بالسياط، وأحكام السجن المشددة، ومعاناة المعدمين، والذين يواصلون الثورة على هذه الأوضاع – غالباً ما يقبلون بفكرة الإرهاب إذا كانت من أجل قضية ما. إن خيال العنف، الذى تجسد فى الثورة الفرنسية، قد عززته الثورة الروسية ومن بعدها الثورة الصينية. وكان من نتيجة ذلك أن عانى معسكر اليسار والمعسكر الليبرالى معاً – وهما المعسكران اللذان يضمان الملايين من البشر – من آفة الشيزوفرانيا. ويمكن أن نلمس ذلك بسهولة فى التسامح، إن لم يكن

العبادة، التى يبديها هؤلاء بالنسبة للجيش الجمهورى الأيرلندى، وقتلة الألوية الحمراء فى إيطاليا. إن عدداً قليلاً ممن ينتمون إلى شريحة سنية معينة فى إيطاليا لم تكن لهم صداقات من بين أعضاء الألوية الحمراء، ومع ذلك، كانت الموضة السائدة، أن يكون للشباب أصدقاء من بينهم. لذا شجع المئات من الشباب ممن تحركهم أسمى الدوافع الممكنة، القتل والتعذيب لأسباب سياسية واضحة. إن معظم هؤلاء الشبان المنتمين للألوية الحمراء، ليسوا من المحرومين. إن ما يجمع بينهم كان بطبيعة الحال هو الحرب التى تقع خلفهم مباشرة. ومن المسلم به أنها كانت حرب قميئة وقبيحة فى إيطاليا على الرغم من ميلنا إلى نسيان ذلك؛ إننا ننسى أن الحرب تحولنا إلى وحوش. وكان هذا هو الاتجاه الذى تبناه "ذوو القلوب الحانية" الحالمون بمستقبل مزهر يخلو من الفساد. لقد تحول أولئك الذين احتفظوا بعضويتهم فى المنظمة إلى قتلة متوحشين، لا تعرف قلوبهم الرحمة، حتى على الرغم مما جرى لبعضهم من تغيرات معاكسة وتحولهم إلى مواطنين صالحين. لقد كانوا ولا يزالوا - أحياناً - موضع إعجاب تحديداً بسبب وحشيتهم. ومع ذلك، لا تزال هناك فئة من المنتمين لليسار تدافع عنهم. لماذا؟ السبب، فيما يبدو لى، هو، مرة أخرى، الرومانسية الثورية.

لقد وصلنا الآن إلى النقطة الأخيرة، وهى نقطة نادراً ما أوليناها العناية الكافية. إنها النقطة التى تتعلق بتوجيه عقولنا إلى الشيوعية. إننى أعتقد أن معسكر اليسار، والحركات الاجتماعية بل والليبرالية فى أوروبا قد أصابها الدمار مؤخراً؛ لأن الخيال التقدمى ظل أسير التجربة الشيوعية. إن الثورة الروسية، والاتحاد السوفيتى كانا بمثابة الأنموذج، سواء حكم عليه بالنجاح أو تم اعتباره تجربة فاشلة تستوجب التحسين. لقد استحوذت فكرة الاتحاد السوفيتى لثلاثة أرباع القرن على كل ذوى القلوب الحانية الطامحين لأوضاع أفضل؛ الاتحاد السوفيتى بكل تاريخه من الاغتيالات والمذابح الجماعية والمحاكمات الصورية. إنه تاريخ من الفشل الذريع. لقد وقعت الحركة التقدمية كلها فى أوروبا فى قبضة التجربة السوفيتية، وهى تجربة لا تمت بصلة إلى تجربتنا نحن الذاتية فى أوروبا الغربية. ومن السهولة بمكانٍ إيجاد واقعٍ بديل، تاريخ لأوروبا يقرر تطوير الاشتراكية، أو حتى مجتمع عادل دون إحالة أبداً للمرجعية السوفيتية. إن علينا أن نتذكر أنه كان من المستحيل، بسبب الاتحاد السوفيتى، حتى التفكير فى مجتمع لا هو بالاشتراكى ولا هو بالرأسمالى. إن علينا ألا نتماهى مع الاتحاد السوفيتى بسنواته السبعين من التحولات الثورية، والبلاغة البلهاء، والممارسات الوحشية، ومعسكرات الاعتقال، والمذابح التى راح ضحيتها آلاف من اليهود. ومرة أخرى، لا تعنى هذه الممارسات سوى الفشل. لقد انبرت، وهذا هو المهم فى رأيى، عن آلاف الطرق الذهنية الملتوية التى تبرر الفشل. إننى أعتقد أن تاريخ أوروبا كان يمكن أن يكون تاريخاً مختلفاً تماماً. إن الاشتراكية لا ينظر إليها الآن بوصفها شيئاً مخزياً، وفوق هذا كله، ليس علينا الاختيار، وفقاً لعاداتنا الذهنية، بطريقة آلية بين أن نكون رأسماليين أو شيوعيين.

لقد كانت قصة الاتحاد السوفيتى، فى الثمانين سنة الماضية، بمثابة المأساة بالنسبة للروس، والدول الشيوعية التى نالت حريتها الآن. وانطوى الأمر على مأساة أيضاً، وإن يكن على نطاق أضيق، بالنسبة لأوروبا بطبيعة الحال. لقد أصيبت أوروبا بالفساد من جراء التجربة السوفيتية بطرق تتفاوت درجة تجليها، إلى أى مدى؟ لا يزال الوقت مبكراً لتقرير هذه المسألة. لقد أصيبت أوروبا بالفساد لأننا سمحنا لخيالاتنا أن تقع فى قبضة تجارب شعب آخر وتحاكيها، عوضاً عن أن تكون ناتج تجاربنا الخاصة، لسبب أو لآخر. لقد تم التنويه أكثر من مرة لوجود أسباب لم يتم اختبارها بعد. وخلاصة القول، إننا بانتظار أن نتعرف على النماذج والأنماط التى تستحوذ على تفكيرنا، ونتمكن من إدراك شتى تجلياتها، فإننا سوف نظل على عجزنا، ولن يكون لنا اختيار حقيقى. إننا فى أمس الحاجة لمراقبة عقولنا وتصرفاتنا. إن علينا القيام ببعض التفكير. لقد حان الوقت، فيما أعتقد، للتحديدات■

المراجع

* أندريا زادانوف : سياسى سوفييتى شهير ، من أشد مؤيدى الواقعية الاشتراكية ، عين مسئولاً عن السياسة الثقافية للاتحاد السوفيتى فى عهد جوزيف ستالين عام ١٩٤٧ ، وكان أول عمل قام به (ديسمبر ١٩٤٦) هو مهاجمة الكتاب الروس المستقلين من أمثال آنا أخماتوفا وميكائيل زوشينكو. وفى فبراير عام ١٩٤٨ قام بحملة تطهير فى مجال الموسيقا ، وهى الحملة التى عرفت بالنضال ضد الشكلانية .

* لورد بايرون : الشاعر الإنجليزى الرومانسى الشهير الذى ساقته عاطفته الجياشة ومشاعره المتأججة إلى الاشتراك فى الحرب اليونانية ضد الأتراك من أجل الاستقلال وقضى نحبه أثناء المعارك التى دارت بين الفريقين .

* الضفيرة الشمسية : شبكة من الأعصاب فى فم المعدة .

دوريس ليسينج

داليا لويس

فى يوم ١١ أكتوبر عام ٢٠٠٧ أصدرت وكالة "الأسوشيتد بريس" بيانًا إعلاميًا لاقى ترحيبًا جمًا من الأوساط الأدبيَة حيث أعلنت ما يلى:
"دوريس ليسينج صاحبة عشرات الأعمال الروائية بدءًا بالقصص القصيرة ومرورًا بالروايات الكلاسيكية الطويلة ووصولاً إلى كتب الخيال العلمى تفوز بجائزة نوبل للآداب . لجنة التحكيم تمتدح ميولها الثورية وبصيرتها النافذة ومعين إبداعها الذى لا ينضب. . . إنها بطلة ملحمة الأدب النسوى وحاملة راية توحيد المجتمع»(١) .

وُلِدَت "دوريس ليسينج" فى مدينة "كرمنشاه" الإيرانية فى ٢٢ أكتوبر عام ١٩١٩ لأبوين بريطانيين؛ كان والدها يشغل وظيفة صراف فى أحد البنوك، وكانت والدتها تعمل بالتمريض. وكأية عائلة بريطانية جذبها بريقُ الألماس الإفريقى وارتأت لها مناجم الذهب البعيدة قريبة، ارتحلت أسرة "ليسينج" إلى "زمبابوى" حيث قضت الصغيرة "دوريس ماى" ما وصفته بطفولة تعيسة وبائسة. . . فالدنيا لا تعطى محتاجًا، وما أضيَع الأحلام حين تكتوى بحرارة الشمس الإفريقية فتذوب وتضمحل وتتلاشى! فلم تأتِ الفدادين الأربعمائة التى اشترتها العائلة بالثروة المنشودة. . .

تركت "دوريس" بيت والديها وهى فى الخامسة عشرة من عمرها لتستقل بحياتها ـ حيث عملت كمربية ـ وتعلم وتثقف نفسها بنفسها بالقراءة فى السياسة وعلم الاجتماع بعد أن تلقت قسطًا بسيطًا من التعليم فى إحدى المدارس التابعة لرهبنة "الدومينيكان"؛ وفى عام ١٩٣٧ رحلت إلى مدينة "هرارى" فى جنوب "روديسيا" حيث شغلت وظيفة عاملة تليفون. تزوجت "ليسينج" وهى فى التاسعة عشرة من عمرها وأنجبت طفلين؛ لكنها ما لبثت أن ضاقت ذرعًا بتلك الحياة، فهجرت أسرتها! فى عام ١٩٤٥ تزوجت "دوريس" بـ"جوتفريد أنتون نيكولاى ليسينج" ـ والذى لا تزال تحمل اسمه حتى الآن ـ أحد أقطاب الحزب اليسارى فى "هرارى" ورُزقا بصبى.

اعتنقت "دوريس ليسينج" مبادئ زوجها وانضمت للحزب الاشتراكى الإفريقى، وراحت تروج للفكر الماركسى لفترة طويلة، حتى بعد انفصالها عن "جوتفريد ليسينج" عام ١٩٤٩، وهو العام نفسه الذى شهد مولدها كأديبة حيث نُشرَت أولى رواياتها "حين تغنى المروج" فى بريطانيا. وتحكى هذه الرواية عن علاقة حب بين صاحبة مزرعة بريطانية بيضاء وبين خادمها الإفريقى الأسود، ويتخلل نسيج أحداثها ذكريات طفولة "ليسينج" المحزنة ونقدها للصراع الثقافى والطبقى والعرقى بين المستَعمِر البريطانى والمستَعمَر الإفريقى وما ينطوى عليه هذا الصراع من ظلم لأهل تلك القارة. وهنا جاهر المتحدثون الرسميون باسم

حكومتى "جنوب روديسيا" و"جنوب إفريقيا" البيضاء، جاهروا "ليسينج" العداء، معلنين صيرورتها "خصماً ممنوعاً من دخول البلاد" عام ١٩٥٦.

وفى عام ١٩٦٢ وزعت دار "نوف" الأمريكية للنشر نحو ٦٠٠٠ نسخة من رواية "المفكرة الذهبية"، ورغم قلة عدد تلك النسخ إلا أن ستاً وأربعين سنة من عمر الزمن كانت كافية لا لازدهار إنتاجها الأدبى فحسب، بل لزيادة النسخ الـ ٦٠٠٠ سالفة الذكر إلى مضاعفاتها بعد أن وصف النقاد الرواية عينها بكونها "كتاب النساء المقدس!" ورغم نيل "ليسينج" لجائزة "نوبل" للآداب لغزارة إنتاجها الأدبى، إلا أن لجنة التحكيم أولت اهتماماً خاصاً بكونها أديبة نسوية من الطراز الأول وبالرواية المذكورة، لأنها نموذج فريد ومعبر عن توق كافة نساء الدنيا للتحرر من عبودية كونهن الجنس "المُستضعَف" أو ـ بعبارة أخرى ـ "المستباح" ممن أعطتهم التشريعات والمجتمعات ترخيصاً بذلك! وعن "المفكرة الذهبية" أو "كتاب النساء المقدس" لنا حديث تتجاذبه السطور التالية...

لقد شاءت الأقدار أن يواكب حصول "دوريس ليسينج" ـ ٨٨ عاماً ـ على جائزة نوبل العيد المئوى لمولد الكاتبة الفرنسية الراحلة والفيلسوفة الوجودية المخضرمة "سيمون دو بوفوار" وهى رائدة الحركة النسوية فى أوروبا وصاحبة أشهر صرخة تمرد نسائية حين قالت فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٩) "نحن نولد بشراً، ثم نصير نساءً!"(٢) ورغم بساطة الكلمات، إلا أنها تحمل بداخلها ثورة عارمة على قيود فرضها مجتمع ـ متحرر شكلاً و"ذكورى" موضوعاً ـ على النساء باعتبارهن جَبْلة متدنية، صُنعت لتخضع للرجال وتنجب لهم الأطفال ـ وقتما يشاءون بطبيعة الحال ـ ثم يُغلق عليها باب سجنها الحريرى إما تمهيداً لإعادة الاستعمال أو التجاهل والإهمال! وقد استهدفت "دو بوفوار" من خلال كتاباتها الثائرة تحطيم كافة تلك البداهات الخاطئة ووضع المرأة فى موقع "الفاعل" فى المجتمع، مما أجبره على التعاطى مع صعودها على أنه تهديد لأسس التنظيم الاجتماعى العتيدة كما تفيد الدكتورة "نادية العيساوى" فى مقالها المعنون "تيارات الحركة النسوية ومذاهبها".(٣)

وهكذا نرى أن النسوية "منظومة فكرية أو سلوكية مدافعة عن مصالح النساء وداعية إلى توسيع دائرة حقوقهن.(٤) أما المفكرة الكندية "لويز توبان"، فتذهب أبعد وتقول إن النسوية هى انتزاع وعى فردى بداية ـ ثم جمعى ـ متبوع بثورة ضد موازين القوة الجنسية والتهميش الكامل للنساء فى لحظات تاريخية محددة.

وبربط ثورة "دو بوفوار" بالتعريفات السابقة وتطبيقها على رواية "المفكرة الذهبية"، نَخلُص إلى استنتاجين مهمين: ..

الأول: تنتمى "دوريس ليسينج" إلى تيار النسوية الشعبية والذى يستمد جذوره من الماركسية، ويذهب إلى أن التمييز الجنسى ليس عنصر القهر الأول للنساء، وأن النضال من أجل المساواة بين الجنسين يجب أن يترافق مع النضال ضد الفقر والتهميش والعنصرية.

الثانى: تتطرق رواية "المفكرة الذهبية" إلى المأزق القائم بين تمرد المرأة على موقفها الجنسى وبين ميلها إلى التحرر من المشاعر والقيم السائدة وبخاصة غريزة التملك وأزمة إيجاد التوازن بين الحرية والشعور بالأمان.

وعن النضال ضد التهميش والصراع بين الحصول على الحرية المقترنة بالأمان سطرت "ليسينج" ٦٠٠ صفحة هى محتويات "المفكرة الذهبية". وأول ما يطالعنا فى هذا الكتاب هو التمهيد الذى توضح من خلاله "ليسينج" غرضها من كتابة الرواية وفلسفتها الكامنة وراء تقسيمها إلى أجزاء يعبر كل منها عن رؤية خاصة للكاتبة، رغم موضوعيتها الشديدة وحرصها على الوقوف بمنأى عن الأحداث أو ـ بعبارة أخرى ـ قيامها بدور "المعلق" عليها؛ ويحمل أول فصل من الرواية عنوان "نساء متحررات" والذى تعلق عليه "ليسينج" موضحةً إمكانية قراءته مستقلاً. وإن دل هذا على شىء، يدل على الاتجاه النسوى للكاتبة وهو أمر تصر على إنكاره بشكل مثير للدهشة فتقول: "أنا لم أعتنق الفكر النسوى قط، كنت بالفعل ماركسية، لكنى لم أكن نسوية فقط على الإطلاق. فما صاحبات الفكر النسوى سوى عاملات فى السلك السياسى، تبهرهن الخطب، فيجتمعن حول من يعتقدن أنها تعبر عنهن..." (٥)

بيد أن الأكثر إثارة للدهشة هو كون الشخصية المحورية لهذه الرواية كاتبة روائية ـ "أنا وولف" ـ والتى تدعو القارئ للتساؤل: "هل آنا وولف هى تجسيد لـ دوريس ليسينج؟" يضاف إلى هذا أن "وولف" مشغولة بكتابة رواية هى الأخرى، وتقسمها إلى عدة ملفات: الملف الأسود ثم الأحمر فالأصفر وأخيراً الأزرق. ولا تتركنا "ليسينج" نغرق فى الحيرة، محاولين فك رموز وشفرات هذه الألوان. فقبل نهاية الصفحة الأولى من التمهيد نراها تقول بصراحة متناهية: "الجزء الثانى هو وليد الجزء الأول ومكمل له." فالتشظى والتمزق هو البداية، يليه الالتئام ثم الجنون وأخيراً التعقل والوحدة والتناغم.

ففى البداية، تقطع "أنا وولف" علاقتها بصديقها "سول جرين" وتدخل فى أطوار الانهيار والجنون وفقدان الذات، وهو داء معد تصاب به سائر الشخصيات، ثم لا تلبث المياه أن تعود إلى مجاريها وتكتشف كل تلك الشخصيات أنها لم تنفصل بعضها عن بعض قدر ما كانت تحاول الانسلاخ عن سلوكيات زائفة شكلت ماضيها وأفسدت حاضرها. فبعد أن يتخلى "سول جرين،" يعود إلى مساعدتها ودعمها وتشجيعها، مما يعكس رؤية متفائلة لمستقبل العلاقة بين الجنسين، لدرجة أنهما يشتركان معاً فى كتابة "الملف الذهبى" من الرواية الذى تعبر فيه "آنا" عن عودة الأمور إلى نصابها وصيرورتها وحبيبها كياناً واحداً وذوبانهما فى بوتقة وحدة الرجل والمرأة فى الإنسانية. وهنا نتوقف عند رسم "ليسينج" لشخصية "سول جرين" ـ وهو طبيب أمراض نفسية ـ الذى يعكس تقنية "التنميط": إذ نراه شخصاً غير سوى، وطبيباً تأثر بحالات مرضاه، فصار يعانى من الهواجس والكوابيس وبعض الاضطرابات السلوكية التى تعد المثلية أخطرها على الإطلاق. وقد يؤخذ على "دوريس ليسينج" هذا التنميط، إذ ينطوى على تعميم خاطئ مفاده أن "كل الأطباء النفسيين مجانين!" وهو ـ مع الأسف ـ قالب سلبى لطالما وضعت السينما المصرية الطبيب النفسانى فيه لتجعل منه أضحوكة ومصدراً للتهكم والسخرية! ويعنى هذا أن السينما قد هبطت بالأدب؛ وخير دليل على هذا هو ما ساقه "إحسان عبد القدوس" فى روايته "بئر الحرمان" عن فعالية دور الطبيب النفسى وأهميته فى خدمة مجتمعه: فما تلك الرواية إلا مذكرات طبيب نفسى يحكى فيها عن جهوده التى يبذلها فى مساعدة مرضاه على الخروج من محنهم مثل حالة "ناهد" التى "استمر علاجها ثلاث سنوات كاملة، عقد فيها (الطبيب) ٢١٢ جلسة، بمعدل كل أسبوع جلستان...!" وقد شبه "عبد القدوس" الطبيب النفسى برجل "يحاول أن يحفر بئراً بملقاط حواجب... (فالطبيب) يحاول أن يحفر بئراً فى نفس كل مريض حتى يصل إلى أعماقه.. إلى عقله الباطن." (الرواية، صـ٩، ١٠.) وهنا نعود إلى "ليسينج" لندافع عن هذا التنميط، فربما يكون انعكاساً لما كان يمر به مجتمعها من حالة تردى فكرى وأخلاقى انعكست ـ بواقعية بالغة ـ فى شخص "سول جرين" الطبيب الذى يسقط مريضاً بدلاً من أن يعالج مرضاه!

نجد أن "ليسينج" محقة ـ إلى حد ما ـ فى تعنتها إزاء التنصل من النسوية، فهى لا تطالب بحقوق المرأة أو تدافع عنها أو حتى تظهر أية امرأة ممن تحتويهن صفحات "المفكرة الذهبية" بمظهر الشهيدة. وهى أيضاً لا تحاول إطلاق النيران على الرجال أو وصمهم بالوحشية، بل بالأحرى تنشد الوصول إلى منطقة وسطى تستطيع من خلالها وضع إطار جديد وعقلانى للفكر النسوى يخلو من تطرف "النسوية الراديكالية" ـ التى تذهب إلى تنميط الجنسين من خلال ثقافتين: واحدة ذكورية مسيطرة وأخرى نسائية مسيطر عليها ـ والنسوية الليبرالية التى يعمل المنتمون إليها على تطويع النظام الرأسمالى بهدف توفير نفس الفرص والحقوق للنساء والرجال من خلال التركيز على التربية وتغيير القوانين المميزة بين الجنسين (مما يفتح المجال لإباحة المثلية أو الشذوذ الجنسى!) وتكوين جماعات الضغط وتغيير العقليات على المدى البعيد. وتعلق "ليسينج" على اعتدالها الفكرى قائلة إن النسويات: "هن نساء لا يعرفن كيف يستمتعن بالرجال فحسب!"(٦).

مع ذلك لا نستطيع أن ننكر على "دوريس ليسينج" ما قدمته فى روايتها من تحليل عميق لشخصية المرأة بكل ما تحمله من مشاعر متناقضة ومتضاربة، بل وبالغة التعقيد فى كثير من الأحيان. ففى بداية الرواية نتطلع لنجد الصديقتين

"أنا" و"مولى" تعيشان "وحيدتين فى لندن." (٧) حيث تتقابل الصديقتان فى "صيف ١٩٥٧ بعد فراق..." وربما تذكرنا كلمتا "وحيدتين" و"فراق" بالمعاناة الأزلية للنساء ـ هذا الجنس المهمش ـ وضغط المجتمع عليه وبخاصة إبان هذه الفترة من تاريخ أوروبا التى اعتنقت فيها النساء المثقفات الفكر الماركسى بدعوى إعادة بلورة ذواتهن ككيانات اجتماعية فعالة، لا كمجرد "أجساد" يعتبرها الرجال مصادر لمتعتهم! ويعزى هذا التردى الفكرى إلى التقلبات السياسية الرهيبة والفواجع التى لم تنفك أوروبا تشهدها منذ بداية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥. إذ نشأت فى ذلك الوقت الكثير من نظريات الإلحاد وإنكار وجود الخالق ونظريات أخرى تذهب إلى تجريد الإنسان من آدميته ومشاعره باعتباره كياناً دنساً توجهه الغرائز والشهوات، لا الفكر ولا العقل ولا الروحانيات كما يفيد نيكولاس بيردابيف فى مقاله "مصير الإنسان فى العالم الحديث ـ ١٩٣٥)(٨).

يضاف إلى النظريات السابقة ما تركته نظرية التطور لصاحبها "تشارلز داروين" من آثار سلبية راحت تفت فى عضد الفكر الأوروبى لعشرات الأعوام؛ فعلى حد تعبير "جون جرين" فى مقاله المعنون "داروين ورؤية العالم الحديث" والذى كتبه عام ١٩٦٣، فقد ضيق "داروين المسافة جداً بين الإنسان والحيوان، ليجعل الأول أقل عقلانية وأكثر وحشية. (٩)

تعد النظريات السابقة ضمن عشرات فصلت "الإنسان" تماماً عن "الإنسانية." بالتالى، لا يجب أن نندهش إن اعتبر الرجل المرأة "جماداً"، مجرد من الإحساس والشعور أو جهازاً يضغط أزراره ليشعر بالمتعة واللذة أو مجرد قطعة أثاث تُشترى وتوضع حيث يشاء وتلقى فى سلة المهملات أيضاً متى شاء! ولا عجب أيضاً أن تُقيم "سيمون دو بوفوار" الدنيا ولا تقعدها لمحاربة كل هذا الظلم وأن تكوّن جماعة الضغط الخاص بها من النسوة المطحونات والمهمشات والباحثات عن الأمان فى مجتمع من الوحوش الكاسرة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأمر بلغ بـ"دو بوفوار" أن تهجر حب عمرها ـ الفيلسوف الوجودى الأكثر شهرة "جون بول سارتر" باعتبار الحب نوعاً من أنواع القيود! وقد دفع هذا "سارتر" لإقامة علاقات مع نساء أخريات لإثارة غيرتها، بيد أن هذا لم يثنها عن هدفها وظلت العلاقة بينهما غير مستقرة حتى آخر لحظات عمره وعمرها.

وتعيدنا العلاقات غير المستقرة إلى "المفكرة الذهبية"، حيث تصف "ليسينج" موقفاً شديد الشبه بموقف "دو بوفوار" و"سارتر" حين تكتب عن علاقة "أنا" و"سول". فلم يمنع ولع "أنا" بـ"سول" أن تتركه لتنخرط فى علاقات "مثلية" مع نساء أخريات! وعلى نفس الشاكلة، لم يمنع "ريتشارد" تعدد علاقاته النسائية من السقوط فى المثلية. ومع ذلك، لم يخلُ تناول "ليسينج" لكل هذه الفوضى من تحفظ فى تعبيرها عن مشاعر غيرة أحد الأطراف على الآخر... فالغيرة تشبه الحب، إنها قيد وسجن وحبس للحرية!

فها هى "أنا" تحب "ريتشارد"، لكنها لا تشعر بالحنق لارتباطه عاطفياً بصديقتها "مولى"، فهى ليست أنانية ولا متناقضة مع ذاتها حين تسأل نفسها: "لماذا أرتبط برجل وأتوق لأرتمى بين أحضانه؟ ألن يفقدنى الحب حريتى؟" وهنا نتذكر قول "إيللا" صديقة "آنا" التى تتأرجح بين أحضان "جورج" تارة و"بول" تارة أخرى، ثم لا تلبث أن تتذكر الحرية وتأكيد الذات فتقول: "تباً لهؤلاء الرجال.. يا لهم من كائنات مقيتة." (الرواية، ص١٨٥).

وهنا نجد مزيداً من التخبط حين تختلط الأمور على "إيللا" التى تعود لتقول فى نفسها: "يا لروعتك يا جورج، يا لجسدك الجميل." بيد أنها سرعان ما تحجم عن العلاقة بعد أن تتذكر زيجاتها الفاشلة وتتقهقر تقززاً (الرواية، ص ١٨٣). وتسوق "ليسينج" مشهداً يوضح التضارب والتخبط والارتباك الذى يشوب علاقة "إيللا" بـ"جورج" حيث تروى:

"فى تلك الليلة، كانا مضطجعين سوياً، كانا يمارسان الحب بصورة آلية... كانت تستجيب له، لكن التجربة كانت مختلفة، فلم تكن تلك الليلة كبقية الليالى؛ لقد بدا كمن لم يمارس الحب معها من قبل... كان غريباً، وبعد أن انتهيا، استلقيا بين أحضان بعضهما بعضاً... كانت تشعر بالبرد والإحباط." (الرواية، ص ١٨٨).

ويعلق الناقدان "موكوتو ريتش" و"سارة ليال" على الصراع بين الحب والأنانية في "المفكرة الذهبية" بقولهما: "تعد تلك الرواية عملاً رائداً فى مجال الفكر النسوى؛ إذ يلتهب الكتاب بأدق تفاصيل علاقة الرجل بالمرأة ويتطرق إلى خباياها ويكشف خفاياها".(١٠) وفى علاقة الرجل بالمرأة، والأم بابنها والصديقة بصديقتها نرى عبقرية "دوريس ليسينج" فى سياق ثنائيات من شأنها التعبير بصدق بالغ عن انقسام المجتمع الأوروبى على ذاته: فهذا ظالم وهذه مظلومة، هو رأسمالى مغرور ومتعجرف وهى ماركسية تنشد العدل والمساواة، "آنا" كاتبة حساسة وواعدة وفى الوقت عينه امرأة تعانى من الإحباط والوحدة! ومن شأن تلك الثنائيات استكمال الشكل السردى الجمالى للعمل وإضافة عنصر الإمتاع إلى الرواية دون ذاك التكلف أو التصنع اللذين لطالما تم إقحامهما على الأدب القديم بهدف إثارة الدهشة وتغيير مسار الأحداث بشكل مفاجئ لا يحرك الذهن أو يُعمل العقل ـ مثل الإله الهابط من السماء فى الدراما الإغريقية القديمة لإنقاذ أحدهم أو الفتك بالآخر ـ فيما يخرج "ليسينج" عن إطار التقليد البحت ويجعلها من المجددين.

وفى الموقع الرسمى لشبكة CNN، تُمتدَح "المفكرة الذهبية" لكونها أداة كشف وتنقيب فى أعماق المرأة. وقد عبرت الروائية "شيرلى هازارد" عن إعجابها بـ "المفكرة الذهبية" بقولها: "لا تستهدف أعمال ليسينج إمتاع القارئ فحسب، فهى كاتبة جادة لا تسطر سوى ما تشعر به."

يضاف إلى ما سبق أن "المفكرة الذهبية" تعكس بدقة بالغة التحولات الفكرية التى سادت ذاك العصر، عصر أفول نجم الماركسية وبزوغ الرأسمالية فى أوروبا والذى لم تتورع "ليسينج" عن إبداء ضيقها حياله فى رسمها لشخصية "ريتشارد" زوج "مولى" ـ المنتمى للطبقة الوسطى ـ الماجن الذى هجر زوجته الأولى وأهمل فى تربية ابنه "تومى" بهدف إنجاح مشروعاته وتحقيق طموحاته وجنى المزيد من المال. وعن مجون "ريتشارد" وكونه تجسيداً مُزرياً للطبقة الوسطى تقول "ليسينج" على لسان "آنا وولف": لقد قطعت عنه عائلته المصروف، لكنه لم يعبأ بذلك... فهو بارع فى جمع المال." (رواية المفكرة الذهبية، ٣٥ ـ ٣٦). ومن ناحية أخرى يعلق ريتشارد على إمكاناته قائلاً: "لقد وضعتنى الحياة فى مكانة أستطيع من خلالها أن أمنح ابنى ما يرغب..."(١١).

وهنا نتذكر ازدراء "بلزاك" لـ "حقارة البرجوازية... وتدنيها" على حد تعبير "ريمون جيرو فى كتابه The Unheroic Hero (٩١) ويضيف "جيرو" إلى ازدراء "بلزاك" لهذه الطبقة ما كان يضمره لها كل من "ستاندال" و"فلوبير" من حنق. فها هو "فلوبير" يندد بكل تلك التفاصيل المملة الصادرة عن أصحاب المال والأعمال والتجارة، فضلاً عن كراهيته لخوفهم من الفقر والاستدانة والإفلاس وتردى حالتهم المالية (جيرو، ٩٨). أما عن "بلزاك"، فهو لا يرى فى رجال الأعمال قيم الكرم والاجتهاد فى العمل قدر ما يراهم أناساً "جشعين ومحبين للمال ومهملين للقيم الرفيعة." (جيرو، ١٥١).

وحين نذكر "بلزاك" تجدر بنا الإشارة إلى أن "ليسينج" تبنت ـ على حد تعبيره ـ دور المؤرخ، فقد شبه "بلزاك" الروائى بالمؤرخ من حيث أمانة التعبير عن الاتجاهات الفكرية للعصر دون رياء أو تزوير، فضلاً عن تضمين رأيه فيما يراه من أمور وأحداث بحياد وموضوعية كما يوضح "والتر آلان" فى كتابه The English Novel . لا نقصد بهذا أن "ليسينج" انتهجت تقنية مملة فى سياق أحداث روايتها ـ والتى لم تنفصل كثيراً عن تقنيات السرد التقليدى لأية رواية كُتبت قبل القرن العشرين: فهناك حكاية تدور حولها الأحداث وشخصيات ذات أفكار متباينة، مما يخلق صراعاً يصل إلى أوجه بانفصال "آنا" عن "سول"، ثم لا تلبث نار الأحـــداث أن تنطفئ لتصل إلى ما يسميه النقاد بـ "الحل" والمتمثل فى عودة الأمور إلى نصابها وتصالح "آنا" مع صديقها. بيد أن إمكانية قراءة كل جزء من المفكرة بشكل مستقل ـ كما سبقت الإشارة ـ تنطوى على الكثير من التجديد فى فن الرواية التى لم ينفك النقاد يعتبرونها كياناً متكاملاً ومتشابكاً ومتلاحماً لن يستطيع القارئ أن يستوعب نهايته دون أن يطلع على تفاصيله. لكن يبدو أن "ليسينج" كانت تستهدف "تحرير" القارئ من هذا القيد أيضاً! وربما كانت "ليسينج" تفكر ملياً أثناء كتابتها للرواية

أن لكل امرأة نمط شخصية مستقلاً: "أحمر" أو "أسود" أو "ذهبى"، ومن ثم، نراها تمنح كل منهن حرية انتقاء الملف المناسب لشخصيتها!

إن قراءة رواية "المفكرة الذهبية" لأمر شيق حقًا، إذ تبهر "ليسينج" قراءها بسلاسة أسلوبها بما يتضمنه من سرد أحداث وحوارات ثنائية أو جماعية بين الشخصيات أو حتى حوارات تدور فى العقل الباطن لتلك الشخصيات، وكلها لم تخلُ من الصدق والواقعية. من ثم، لا نملك سوى أن نقرأ الرواية مراراً وتكراراً لنتنسم عبق كلاسيكيات القرن العشرين.

لكن، ليس من اللائق أن نغلق ملف "ليسينج" على الروايات الكلاسيكية فقط ودون أن نلقى ولو ضوءاً خافتًا على روايات الخيال العلمى التى كتبتها. وتعتبر سلسلة روايات "ملفات كانوبوس فى مملكة أرجوس" من أهم روايات الخيال العلمى التى كتبتها "ليسينج"؛ تدور أحداث هذه الرواية فى عصر جليدى تفصله عن عصرنا آلاف السنين وتسوده الوحدة والظلام ورعب الإنسان من الموت برداً أو وحدةً! وتقع إمبراطورية "كانوبوس" فى إحدى المجرات السماوية التى تحكمها كائنات عاقلة تعمل لإصلاح الكون من خلال استغلال موارد كوكب "شيكاستا"، غير معيرين أى اهتمام لكوكب الأرض الذى يوشك على التجمد.

وقد يتعجب بعض القراء من الهوة السحيقة التى تفصل ما بين "الكلاسيكية الواقعية" والخيال العلمى"، بل وأكثر من ذلك أن تطرق "ليسينج" باب الخيال العلمى ـ الذى يُفتتَن به الشباب فى المقام الأول ـ بعد أن بلغت أرذل العمر! وتمتدح الروائية "مارجريت درايلى" إسهامات "ليسينج" فى أدب الخيال العلمى قائلة:

إن دوريس ليسينج من الروائيين القلائل الذين رفضوا تصديق خرافة غموض الكون وتعذُر استيعاب عناصره والتناغم مع مكوناته رغم ما يهدد العالم من كوارث ـ طبيعية كانت أو من صنع الإنسان. بيد أن ليسينج ضربت بكل هذه الأمور عرض الحائط لتدخل فى مرحلة "العراف". (١٢)

ورغم قدم لقب "العراف" ـ إذ يرجع بنا إلى "أفلاطون" و"أرسطو" ووصفهما للشاعر بأنه العراف بل والمتنبى الذى يترجم مصير البشرية حين يهبط عليه الوحى وتأخذه غشية الإبداع، إلا إن "دوريس ليسينج" أهل لهذا اللقب؛ فرغم شيخوختها، إلا أنها شابة القلب ومتسعة الأفق ومتقدة الذهن، هى إنسانة رقيقة، تحلم بعالم تسوده الطمأنينة ويعمه السلام والمودة، عالم قوامه البعد عن العنصرية ومعاملة البشر لبعضهم بعضاً كإخوة... عالم لا يضطهد المرأة أو يهمشها فى جميع الأحوال(١٣).

أخيراً، "دوريس ليسينج" هى المرأة الحادية عشرة التى تحصل على جائزة "نوبل" على مر تاريخها الذى يعود إلى ١٠٦ سنة مضت، وهى أيضاً أكبر الحاصلين على الجائزة سناً، مما يزيد من أهمية الحدث ويؤكد على حيادية مقاييس اختيار الفائز بجائزة "نوبل"، فهى ليست حكراً على الشباب أو الرجال أو قاصرة على متخصصين فى مجالات بعينها، بل هى جائزة تمنح لكل مبدع (أو مبدعة) ولكل من يقدم عملاً جليلاً للبشرية، بغض النظر عن الجنس أو التجاعيد....(١٤)

وهذه أهم روايات"دوريس ليسينج"

- حين تغنى المروج (١٩٥٠).
- العودة إلى الوطن (١٩٥٧).
- المفكرة الذهبية (١٩٦٢).
- ملفات كانوبوس (١٩٧٩ - ١٩٨٣).
- الحب مرة أخرى (١٩٩٦).
- مارا ودان (١٩٩٩).
- حكايات جدة (٢٠٠٣).
- الشرخ (٢٠٠٧).

بعض الجوائز التى نالتها"دوريس ليسينج":

- جائزة "سومرست موم" (١٩٥٤).
- جائزة الحكومة النمسوية للأدب الأوروبى (١٩٨١).
- جائزة "باليرمو" (١٩٨٧)
- جائزة "جيمس تيت بلاك" التذكارية للسيرة الذاتية (١٩٩٥).
- جائزة "لوس أنجلوس تايمز للكتاب" (١٩٩٥).
- الزمالة الفخرية للجمعية الملكية للأدب (٢٠٠٠)
- جائزة القلم الذهبى من مؤسسة "إس تى ديبون" (٢٠٠٢).■

الهوامش

(1) (CNN. com, NY. com) (The Guardian).

(2) Feminist. com.

(3) (Coalition of Women for Peace).

(4) Hachette, 3991.

(5) guardian. co uk.

(6) guardian. co uk.

(٧) (رواية المفكرة الذهبية، ٢٥).

(8) (Twentieth Century Prose, 16 - 21).

(10) (New York Times).

(11) ibid, 38.

(12) (New York Times - Lesley Haselton).

(13) Nobelprize. org.

(14) Toronto Star.

نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية فى روايتها العشب يغنى

د . صلاح الدين عبد الله نفيلى

مقدمة:

تتخذ دوريس ليسينج فى روايتها العشب يغنى التى نشرتها عام ١٩٥٠ منحى يختلف عن معظم الكُتّاب البريطانيين الذين أيدوا الحركة الاستعمارية وذلك منذ أن نشر دانيال ديفو روايته الشهيرة روبنسون كروزو، وهى الرواية التى دافع فيها الكاتب عن الحركات الاستعمارية البريطانية لبلاد العالم الثالث، وأظهر المستعمر الإنجليزى على أنه المخلّص الذى يبارك هذه البلاد المستعمرة، ويعلّم أبناءها لغة الحضارة والدين. ومثار إعجاب قراء رواية العشب يغنى بالكاتبة يكمن فى أنها دافعت بموضوعية عن حق الإنسان الإفريقى فى العيش بكرامة فى بلده ورفضت استغلال المستعمر الإنجليزى لثروات روديسيا الجنوبية، وهى البلد التى عاشت فيها ليسينج قرابة ربع قرن من الزمان فأحبتها وأحست بخلجات قلوب أبنائها فدافعت عنهم ضد تيار التأييد للمستعمر.

وتكمن أهمية هذا البحث فى توضيح أن تفهّم ليسينج للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى روديسيا ودفاعها عن حقوق الإنسان الإفريقى جاء نتيجة لتنوع ثقافتها التى وسعت مداركها فهى التى ولدت فى كرمنشاه بإيران، وسافرت إلى روديسيا الجنوبية وهى بنت السادسة ثم عادت إلى إنجلترا لتنشر روايتها العشب يغنى هناك، ولتعلن للعالم أن الدفاع عن حقوق الإنسان لا يرتبط بمصالح أفراد أو إمبراطوريات بل هو دفاع عن مبادئ و قيم يكتسبها الكاتب أساسًا من المعرفة الحقيقية بتلك الثقافات الأخرى. ومن هنا فإن هذه الرواية يمكن أن تقرأ على أنها دعوة للفهم الصحيح للآخر المبنى على المعرفة الحقة به ورفض التعصب والصراع.

وتحكى ليسينج فى مقابلة لها مع الإذاعة البريطانية حدثًا صغيراً، ولكنه كان قوى التأثير فى حياتها إذ تذكر أنها كثيرًا ما كانت تستمع فى روديسيا إلى والدتها وهى تعزف موسيقى بيتهوفن أو شوبان على البيانو، وفى معظم الأحيان كان الروديسيون يعزفون على طبولهم فى الخارج، وكانت الموسيقى الغربية تمتزج مع قرع الطبول الإفريقية فى تناغم أرسى فى روحها فكرة قبول الآخر وتناغم الثقافات كباقة من الورود يزيدها التنوع جمالاً.

وترى ليسينج أن الأدب عمومًا والرواية على وجه الخصوص يجب أن يكون نقلاً للتجارب الحياتية

بهدف تقريبنا من الآخر فى أسرة إنسانية واسعة فتذكر فى مقدمتها لكتاب كامبريج للأدب الإنجليزى أن القارئ يتعرف على الآخر ويفهمه من خلال الأعمال الأدبية وبالتالى فحين يقابل القارئ هذا الآخر فإنه يكون قد تعرف عليه على صفحات العمل الأدبى الذى قرأه وذلك مما يقرب بين أبناء الجنس البشرى فى علاقه إنسانية سليمة. وقد يكون تطور فكرة ليسينج عن هذا الاتحاد مع الآخر هو ما أدى إلى ظهور النزعة الصوفية فى أعمالها مع دخولها فى العقد الرابع من عمرها، ولكن هذه الفكرة كانت على الأرجح هى سبب شيوع عنصرى التسامح واحترام الآخر فى معظم أعمالها.

دوريس ليسينج

ولدت دوريس ليسينج عام ١٩١٩ فى كرمنشاه بإيران أو بلاد فارس كما تحب هى أن تسميها (حامد ٤٢). وكان والداها البريطانيان قد التقيا فى المستشفى بعد إصابة والدها فى الحرب العالمية الأولى وبترت إحدى ساقيه. وسافر الزوجان إلى إيران حيث عمل الزوج فى أحد البنوك البريطانية هناك. وفى عام ١٩٢٥ سافرت الأسرة إلى روديسيا الجنوبية المعروفة الآن بزيمبابوى. وهناك التحقت ليسينج بإحدى المدارس الكاثوليكية، ولكنها تركتها فى الثالثة عشرة من عمرها بعد فترة غير سعيدة بسبب ما كانت تسمعه من الراهبات من قصص عذابات المذنبين فى الجحيم. وبدأت ليسينج فى تعليم وتثقيف نفسها وقرأت فى الأدب كثيراً. وفى الخامسة عشرة تركت ليسينج بيت أسرتها وعملت كمربية فى ملجأ للأيتام، حيث تعرفت على مشاكل الفقراء وآلامهم. وفى سن العشرين انضمت إلى إحدى الجماعات الماركسية التى دافعت عن حقوق العمال الأفارقة فى البلاد. تزوجت ليسينج من بريطانى ثم من ألمانى مكثت مع كل منهما أربع سنوات قبل أن تحصل على الطلاق. وكان نتيجة الزيجتين ثلاثة أطفال. ثم سافرت إلى إنجلترا عام ١٩٤٩ إذ أنها لم تتحمل قدر الظلم الذى تعرض له الأفارقة فى روديسيا. وهناك نشرت روايتها (العشب يغنى) التى كانت تحمل مخطوطتها الأولى معها فى رحلتها إلى لندن ثم حين عادت إلى روديسيا بعد ذلك أجبرتها السلطات هناك على الرحيل بسبب معارضتها للتفرقة العنصرية فى الرواية. وقد عملت ليسينج فى كثير من المهن التى أثرت مخزونها من التجارب الحياتية. عملت مربية أطفال وعاملة تليفونات وسكرتيرة وكاتبة وصحفية. وهى أديبة غزيرة الإنتاج الذى يتنوع بين الروايات والقصة القصيرة والمسرحيات والسيرة الذاتية والكتابات التسجيلية وقد أصقلتها تجاربها وأسفارها ووسعت مجال اهتماماتها، ولكن الفترة التى عاشتها فى روديسيا كانت دائماً فى مخيلتها فهى التى عاملت الوطنيين الأفارقة عن قرب وتعاطفت معهم كما يقول مؤمن حسين فى مقاله عن حياة ليسينج (٤٠). وشعرت ليسينج باغتراب منذ أن تركت روديسيا كما تقول الكاتبة روث ويتيكر(٢). ويظهر هذا الاغتراب رمزياً فى كتاباتها التى كثيراً ما تحتوى على عنصر الاغتراب بين الأم والبنت إذ ترمز الأم إلى روديسيا كما ترمز البنت إلى الكاتبة التى اغتربت عن وطنها. وتعرضت ليسينج إلى الكثير من المصاعب فى حياتها مما ألجأها الى الصوفية فى الستينيات من القرن الماضى وذلك هرباً من واقع حفل بآلام الإخفاقات إلى عالم زخر بخفقات الآمال فقد جعلت من تلك الإخفاقات مشاعل يستنير بها قراؤها وتنال بها احترام النقاد الذين كرموها بالجوائز العديدة فى إنجلترا وفرنسا والنمسا وأمريكا. وقد توج هذا التقدير حصولها على جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٠٧ وهى فى الثمانية والثمانين من عمرها فكانت تلك الجائزة خير تقدير للكاتبة الجريئة المدافعة عن حقوق المظلومين والمقهورين. ويقول مجدى خاطر فى نقله لحديث ليسينج مع آدم سميث ممثل مانحى جائزة نوبل إن من إحدى حيثيات منحها الجائزة هو تحليلها الواعى فى رواياتها للحضارة المادية الحديثة "المنقسمة" على نفسها(١٠).

وتصف ويتيكر دوريس ليسينج بأنها امرأة حكيمة تثبر أغوار الشخصية حتى تصل إلى مكنون أسرارها بغية الوصول إلى حلول جذرية لمشاكل الإنسانية(١٠). وترى الكاتبة إليزابيث ماسلين فى ليسينج كاتبة جريئة تتطرق إلى موضوعات حساسة ملحة يتجنبها العديد من الكُتّاب لعدم تقبل المجتمع مناقشتها. ويقول س. ب. سنو إن ليسينج كاتبة أجرأ من كل سابقيها من الروائيين (٤٤) فقد نقدت

التفرقة العنصرية قبل أن يشيع هذا النقد فى الفكر والأدب الغربيين وذلك كما يقول الكاتب آلان ماسى (٣١). وتعترف الكاتبة الإنجليزية مارجريت درابيل بأنها لا تستطيع أن تكتب بجرأة ليسينج تلك الشجاعة الجسورة التى لم تكتب رواياتها إرضاء لجمهورها أو للناشرين بل دفاعاً عن المبادئ والقيم وذلك كما تقول درابيل فى تعليقها على لقاء ليسينج مع هيئة الإذاعة البريطانية(٤). أما الكاتب مايكل ماجى فيصف ليسينج بأنها الكاتبة "الصادقة القوية" (٥٣١).

وتعتبر ليسينج واحدة من أفضل روائيى الواقعية الاجتماعية والسياسية فى النصف الثانى من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين.

فليسينج كما تقول جانيت كينج تستخدم الرواية لتوسيع آفاق قرائها، وهى فى ذلك تتخذ من روائيى القرن التاسع عشر البارزين نموذجاً لها. فهى مثلهم تلفت انتباه القارئ إلى المساوئ الاجتماعية والسياسية فى المجتمع الذى تكتب عنه روايتها. وهى تكتب أحياناً فى بعض رواياتها بطريقة مباشرة جعلت بعض الكُتّاب كما تقول كينج ينتقدون أدبها على خلفية أنه قريب من الكتابة الصحفية (١٩٨٩، ١٢). ولكن كينج سرعان ما تدافع عن ليسينج قائلة إنها كاتبة ملتزمة بأفكارها ترى فى كثير من الأحيان أن التزاماتها الإنسانية أقوى وأكثر تأثيراً من التزاماتها الأدبية وذلك ما أفصحت عنه ليسينج فى بعض كتاباتها غير الأدبية كما تقول كينج (١٩٨٩، ١٢). وتعلق جانيت كينج على هذا الأسلوب الفنى قائلة إن هذا الأسلوب لا يتطلب مجرد ملاحظة المشاكل الاجتماعية والسياسية ورصدها بل إنه يتطلب فهماً واعياً لتلك المشاكل (١٩٨٩، ٣). ويلحظ القارئ أن ليسينج تقدم تلك المشاكل فى أعمالها بدون إقحام وتربطها بشخصيات رواياتها فى تناغم جميل.

العشب يغني:

تصف كاثلين ويلر رواية العشب يغنى بأنها واحدة من أفضل الروايات التى تناقش مشاكل الاستعمار الأوروبى فى إفريقيا (١٨٣). ويقول جيمس جندن إن هذه الرواية تصور ببراعة العلاقة العدوانية التى يمكن أن تنشأ فى المجتمعات الاستعمارية بين الأوروبيين والأفارقة فى ظل ظروف غير متكافئة ومحمومة (٢٠). وترى ليسينج أن الحركة الاستعمارية تزيد نار الاحتقان بين الوطنيين والمستعمرين فى ظل سياسة القهر والظلم المفروضة على أبناء الأوطان المستعمرة من الأوروبيين.

وتتضح نوعية هذه العلاقة من الاقتباس الأول الذى قدمت به ليسينج روايتها وهو من قصيدة "الأرض الخراب" الشهيرة لتوماس ستيرنيز إليوت. وتستخدم ليسينج هذا الاقتباس لتعكس فقر الحياة فى مجتمع روديسيا الجنوبية وخواء حياة أهلها من الأوروبيين والوطنيين على السواء. ففى هذا الاقتباس يسود الجدب فى أرض صخرية تعكس صلابة قلوب ساكنيها كما أن الرياح فى هذا الاقتباس لا تحمل مطراً بل أصواتاً لا طائل من ورائها ("الأرض الخراب" ٣٨٦- ٣٨٩). ومع هذا فإن الاقتباس ينتهى ببصيص أمل إذ يبدو فى الأفق "ضوء قمر خافت" (٣٨٧) ينبئ عن نهار قادم تظهر فيه الحقائق وتتبدل فى ضوئه ظروف القهر والحرمان. وهذا الأمل يزداد بزوغاً فى الجزء الثانى من نفس الاقتباس إذ نسمع فيه "العشب يغنى" ويعلو صياح ديك ليبدد "صمت القبور" وليعلن عن قرب فجر انتصار قانون الطبيعة وحرية أبناء الوطن وأصحاب الأرض. ومن هذا الاقتباس يظهر بوضوح موضوع الرواية المتمثل فى مقابلة عناصر الظلم والقهر والاستعباد بعناصر الحرية والعدالة والمساواة والتى يرمز لها بالصراع بين موت القبور وغناء العشب. ومن هنا كان اختيار ليسينج الذكى لعنوان الرواية (العشب يغنى).

أما الاقتباس الثانى الذى تقدم به ليسينج الرواية فيأتى من كاتب مجهول يذكر أن معيار ضعف الحضارات يظهر من خلال ناشريها. والرواية تمثل صراع عائلة "تيرنر" المكونة من ديك وزوجته مارى من أجل العيش فى روديسيا. ومن خلال هذه الأسرة التعيسة وعلاقاتها مع الآخرين تظهر مساوئ المجتمع الأوروبى على أرض روديسيا الجنوبية بكل ما يحتويه هذا المجتمع من مادية وفساد يعكسان مساوئ الحياة الغربية، التى تبدو خاوية وجدباء إن قارناها بحياة مجتمع الأفارقة فى روديسيا كما تصوره الرواية.

وتحكى رواية العشب يغنى قصة مارى الصغيرة

التى نشأت فى عائلة إنجليزية فقيرة فى روديسيا الجنوبية، وتعانى هذه العائلة من المشاكل المادية والسلوكية التى تحيل حياة مارى إلى حياة بائسة. وبموت الأم وهرب الأب تبدأ مارى حياة حرية وانطلاق تحصل فيها على وظيفة مجزية، وتعيش فى بيت للمغتربات فى المدينة. وتستمتع مارى بالحياة فى مجتمعها الجديد حتى تكتشف حقيقة عدم إخلاص رفيقاتها اللاتى سخرن منها لعدم زواجها حتى وصلت سن الثلاثين فتنقلب حياتها بؤساً يذكرها بحياتها السابقة مع أسرتها. وتقرر مارى الزواج من أول طارق لبابها يطلب يدها ولكن أول علاقة لها فشلت وعادت لزميلاتها اللائى سخرن من فشلها، وذكرن أنها لا تصلح للزواج. وحتى تهرب من سخرية زميلاتها تقرر مارى ألا ترفض من يأتى لخطبتها كائناً من كان. وصادف أن رآها ديك تيرنر فى إحدى دور السينما فلم تتردد فى أن تقبله.

ويتزوج مارى وديك سريعاً زواج مصلحة قد يرمز إلى احتلال بريطانيا للبلاد المستعمرة بغير دراسة لعادات أو احترام لتقاليد. وينتقل الزوجان ليعيشا فى بيت ديك الذى حاولت مارى جاهدة أن تجعل منه مكاناً يليق بها، وسرعان ما أصابها الملل وخاصة أن زوجها لم يكن مهموماً بغير عمله فى المزرعة ولم يعرها اهتماماً. وحاولت مارى أن تشاركه العمل، وأن تشجعه على النجاح فى مشروعاته غير أنه كان دائم الفشل فى كل مشروع بدأه.

ولكن مما خفف على مارى وطأة الحياة أن ديك كان يرسل إليها خدماً من أبناء البلد الوطنيين يرعون شئون المنزل فكانت تحقق ذاتها من خلال سيطرتها على هؤلاء الخدم. وبعد فترة من العمل الشاق يسقط زوجها صريع المرض وتلحظ مارى أن جيرانه من المزارعين الأوروبيين يتطلعون إلى نزع ملكيته للمزرعة حتى يستغلوها فى زراعة الدخان الذى كان قد ارتفع ثمنه بسبب الحرب. فترى أنهم مستغلون وأنانيون. وبدأت تصيب مارى نوبات من الاكتئاب والعزلة: وفى فترة من فترات مرض ديك تقرر مارى أن تساعده فأشرفت بنفسها على المزارعين الوطنيين، ونجحت نجاحاً كبيراً فى السيطرة عليهم، ولكنها عاملتهم بقسوة جعلتهم يكرهونها، وفى إحدى المرات ضربت بالسوط وجه أحد المزارعين لمجرد أنه طلب أن يروى عطشه أثناء العمل فى المزرعة.

وبعد شفاء ديك افتتح مع زوجته متجراً فشلا فى إدارته، وسقط زوجها صريع المرض مرة أخرى وكان يخدمها فى تلك الفترة موسى ذلك الإفريقى المفتول العضلات، الذى كانت قد ضربته بالسوط على وجهه فأدمته. وكان موسى فى تعامله معها فى قمة الإخلاص والرقة حتى أنها انجذبت إليه.

وفى أحد الأيام التى كان موسى يمرّض زوجها طيلة الليل شاهدها تونى هذا القادم الجديد إلى المزرعة فى وضع رأى أنه لايليق بامرأة بيضاء مع خادمها الأسود إذ كان موسى يساعدها فى ارتداء ثوبها. ولم تتحمل مارى أن يراها فرد من أبناء جنسها فى مثل هذا الوضع مع خادم إفريقى أسود، وطرد تونى موسى من المنزل ولكنها كانت فى صراع داخلى إذ أنها رغم انجذابها الشديد لموسى إلا أنها لم تستطع أن تتخلص من رواسب خلفيات نشأتها العنصرية، ولم تكن مارى بالقوة التى تؤهلها لإعلان انجذابها لموسى. وقد كانت هى فى دخيلتها تشمئز من موسى رغم انجذابها إليه فطلبت منه أن يرحل ويترك المنزل. وسألها موسى إن كانت تتركه من أجل تونى ولما لم تجب سؤاله قرر أن ينتقم منها. وانتظر موسى فى المتجر حتى أرخى الليل سدوله، وذهبت هى إلى المتجر وكأنها تسعى لقدرها بأقدامها، ويتبعها موسى إلى المنزل حيث يقتلها وينتظر أسفل التل حتى يأتى رجال الشرطة فى الصباح.

وخوفاً من افتضاح أمر العلاقة بين مارى وموسى فإن دينهام رجل الشرطة وتشارلى سليتر يهددان تونى إن هو أفشى سر تلك العلاقة التى اعتبراها عاراً على كل الأوروبيين فى روديسيا. ويلفق رجال الشرطة لموسى تهمة القتل بدافع السرقة، وهى التهمة التى ستقود موسى إلى الإعدام لا محالة.

ومن طريقة سردها للأحداث ورسمها للشخصيات يتضح أن ليسينج تتعاطف مع أهل البلد الوطنيين، وتنتقد عنصرية الأوروبيين وافتقارهم إلى العدالة فى معاملة أهل البلد وذلك كما تقول جانيت كينج فى مقالها عن ليسينج (٨٦٣). ويتضح من تحليل

الرواية أنها ليست مجرد سرد لأحداث قصة حب بين سيدة بيضاء وخادمها الإفريقي الأسود كما يقول تيم وودز (٢١٢) وإيان أوسبى (٥٤٤) ولكنها رواية نفسية اجتماعية سياسية تعكس عذابات شعب يناضل من أجل استقلال بلاده. وفى هذه الرواية يظهر تميز ليسينج فى توظيفها للغة كوسيلة رائعة لرسم الشخصيات وإظهار دواخل النفوس ومكنون الأسرار.

نقد الحركة الاستعمارية فى الرواية:

يذكر جيمس جندن أن ليسينج مناضلة فى معركة الحقيقة ضد الكذب والنفاق والفساد (٩، ١٠) فهى تدافع عن المقهورين والمظلومين أينما كانوا بدءاً من روديسيا الجنوبية تلك البلد التى عاشت فيها حوالى خمسة وعشرين عاماً قبل أن تعود إلى بريطانيا وهى تناهز الثلاثين من عمرها. وفى هذه الرواية تعارض ليسينج النموذج السائد فى أوروبا والذى يصور أهل البلاد المستعمرة على أنهم جهلاء غلاظ. وتتضح هذه المعارضة من بداية الرواية التى طلب فيها رجل البوليس من تونى ألا يفشى سر ما رآه من علاقة حميمية بين مارى وموسى، الذى يفترض فيه وفقاً للنموذج السائد فى روديسيا أنه سارق ومغتصب.

وفى الرواية تثبت ليسينج كذب الادعاء الاستعمارى بأن الأوروبيين أتوا إلى إفريقيا لتنمية بلاد القارة وتعليم أبنائها وذلك حين تظهر أن المستعمرين البيض لم يكن لهم هدف إلا جمع المال كما أنها تظهر بوضوح أن موسى المزارع الإفريقى البسيط هو أكثر ثقافة واطلاعاً من مارى ومن ديك وذلك حين يسأل موسى سيدته البيضاء عن أسباب الحرب وعن وجهة نظر الدين فى الحروب وقتل الأبرياء. وكما تقول جانيت كينج فإن ليسينج تدحض الأسطورة الاستعمارية بتفوق الجنس الأبيض على الأسود إذ تذكر أن تفوق المجتمع الأوروبى فى روديسيا لم يعتمد على تفوق جينى أو ثقافى بل على تفوق مادى لا أكثر ولذلك حرص الأوروبيون فى روديسيا على عدم سقوط أى منهم صريع الفشل؛ لأن فشل أحدهم يهدم الأسطورة الاستعمارية التى تربط التفوق باللون (٨).

وتستخدم ليسينج شخصية تونى لتعبر عن آرائها إذ يقول تونى إنه يجب علينا أن ندرس أسباب مشاكل عائلة تيرنر النفسية والاجتماعية والاقتصادية قبل معالجة ظواهرها، وهنا تزيح ليسينج اللثام عن المشاكل الحقيقية التى يتعرض لها الأوروبيون والمواطنون الأفارقة، وتدعو المجتمع لدراستها ومعالجتها من جذورها. ومن خلال شخصية تونى تظهر ليسينج نفاق وكذب المجتمع الإنجليزى فى روديسا الجنوبية كما تظهر القهر والحرمان والظلم الذى يتعرض له الأفارقة فى هذا البلد. وأيضاً تظهر ليسينج كذب الأسطورة التى روجها الاستعمار والتى تقول إن الأفارقة يحتاجون إلى ذلك السيد الحازم الذى يتحلى بالحكمة والعدل وذلك كما تقول كينج التى تستطرد قائلة إنه وفقاً للرواية فإنه على المستعمرين الأوروبيين أن يضحوا بأبنائهم فيقتلون كل عاطفة فيهم كما فعلت مارى، ويرهقون أنفسهم ليل نهار من أجل المادة كما فعل ديك الذى أصيب بالجنون فى نهاية الرواية (١٢-١٣). ويذكر جندن أن الاستعمار كما تقدمه ليسينج فى روايتها هو مشروع فاشل؛ لأن الأوروبيين يفرضون حضارتهم وقوانينهم دون فهم لطبيعة وقوانين البلاد التى يستعمرونها. ومن هنا فإن ليسينج كما يقول جندن تدافع بشرف ونبل عن الشعوب المظلومة والمقهورة فى رواياتها (١٩).

ويمكن فهم الزواج بين مارى وديك على أنه علاقة رمزية للاستعمار الإنجليزى فى إفريقيا وفى هذه العلاقة تمثل مارى إنجلترا بسطوتها ويمثل ديك البلاد المستعمرة بهوانه وذلك من خلال تعاطفه مع الوطنيين. وعلاقة الزواج هذه كما يصفها ديك نفسه هى "علاقة فاشلة يستحيل إصلاحها" (٩٩). فمارى دائماً تحتقر زوجها (١٤٤) وترى أنه غير قادر على النجاح، وهذا هو ما كان يصوره المستعمرون بالنسبة للبلاد الإفريقية، وفى هذه العلاقة الرمزية تحذر ليسينج من معاناة المواطنين والمستعمرين ومن احتمال ثورة الوطنيين عليهم، وهى الثورة التى حدثت فعلا وانتهت باستقلال البلاد فى عام ١٩٨٠. ويبدو أن ليسينج توحى من خلال الرواية بأن الله لايبارك هذه العلاقة الاستعمارية ذلك أن المطر لم ينزل لمواسم متتابعة على المزرعة، التى ترمز إلى استعباد الأوروبيين

للأفارقة. كما أن الطبيعة تبدو مبتهجة بعد موت مارى فالأمطار تهطل والزروع تنتعش (٢٣٧-٢٣٨). وتصور ليسينج فى نهاية الرواية ذلك الصراع بين الأوروبيين والأفارقة فى صورة رمزية تتمثل فى الصراع بين منزل عائلة تيرنر وما حوله من أشجار برية تلتهم البيت، الذى يمثل الاستعمار وتقضى عليه.

وترسم ليسينج صورة لقهر الأوروبيين للمواطنين الأفارقة فى روديسيا حين تضرب مارى موسى بالسوط على وجهه لمجرد أنه طلب ماء للشرب، ولم تكن تخشى القانون إذ أن أقصى ما يمكن أن يفعله الشرطى وفقًا للقانون السائد هو لفت نظرها إلى عدم تكرار سوء معاملة المزارعين. وعلى أثر هذا التحذير سوف يطردون "موسى" من المزرعة إذ أنه عامل بعقد يماثل عقد الشراء. أما ما آذاها فهو كيف "إن هذا الحيوان الأسود يكون له حق شكوى امرأة بيضاء للشرطة" (١٤٧).

وتظهر ليسينج العناصر السلبية فى علاقة المستعمرين الأوروبيين مع بعضهم البعض فيرى تونى فى شخصية ديك ضحية للوجود الأوروبى فى روديسيا فهذا تشارلى سليتر الذى أرغم ديك على بيع مزرعته حتى يقوم بتوسيع مزرعته هو لزراعة الدخان، مما يعكس استغلال الأوروبيين لروديسيا الجنوبية لمصلحتهم الخاصة بصرف النظر عن نوعية هذا الاستغلال.

أحوال المواطنين فى روديسيا الجنوبية كما تظهر فى الرواية:

يذكر جيمس جندن أن ليسينج هى واحدة من أكثر الكُتَّاب تمسكًا بقيمها فى الدفاع عن حقوق الأفارقة فى روديسيا (٩) فقد كانت الأحوال الاقتصادية والاجتماعية للوطنيين عمومًا سيئة ولكن أحوال العمال المتعاقدين كانت هى الأكثر سوءًا. فكما تذكر ليسينج فى الرواية كان الأوروبيون البيض يجمعون هؤلاء الأفارقة بالإكراه فى سيارات نقل كبيرة بالإغراء حينًا وبالعنف أحيانًا، وكانوا يقتفون أثرهم فى الأحراش لفترات طويلة إن هم هربوا إليها، وكانوا فى النهاية يبيعونهم للمزارعين البيض مقابل خمسة جنيهات للفرد (١٣٩). وكان هؤلاء الأفارقة يعملون وفقًا لنظام سخرة قاس، وكانوا يتعرضون دائمًا للإهانة فالأوروبيون فى الرواية يشيرون إلى الأفارقة عمومًا بلفظة "ولد" (٧٢) أو "ذلك الأسود" (٢٢) وأحيانًا يطلقون عليهم ذلك "الخنزير العجوز" (٧٧) أو "الحيوان الأسود" (١٤٧). ولم تكن تلك مجرد ألفاظ يطلقها المستعمرون على أبناء الوطن الأصليين بل إنهم كانوا يعتقدون فعلا أن الوطنيين الأفارقة لايرقون إلى مستوى البشر. فكان تونى على سبيل المثال يرى أن أية علاقة بين امرأة بيضاء وإفريقى أسود هى علاقة مقززة مثل "علاقة بين إنسان وحيوان" (٢٣١).

ويظهر هذا الاحتقار وتلك الإهانة فى طريقة معاملة الأوروبيين لأهل البلد فقد كانوا لايثقون فيهم بحال. فحين اقترحت مارى أن يقوم ديك بتكليف أحد الوطنيين للعمل فى المتجر أجابها ديك بأنه لايمكن لأوروبى أن يثق بإفريقى أسود فى الأمور المالية (١١٤) كما أن ديك كان يخفى مفاتيح خزينة الطعام من الخدم السود (٧١) وكذلك كانت تفعل مارى (١١٦). وقد وصلت إهانة مارى للوطنيين إلى درجة أنها كانت تنكر على موسى فى بداية معرفتها به حقه فى التذمر من رؤيتها له وهو يستحم خلف المنزل. فقد كانت تعتقد أن من حقها أن ترى جسده كما ترى حيوانًا من حيواناتها (١٧٦). وقد صاحب مشاعر احتقار البيض للسود الأفارقة أحاسيس كره واشمئزاز فقد كرهت مارى كل الأفارقة وخاصة نساءهم (١٦) كما كان ديك يعيب على مؤيدى حقوق الإنسان فى إنجلترا انتقادهم لمعاملة البيض السيئة للمواطنين فى البلاد المستعمرة. (١٧٠).

وكانت معاملة الأوروبيين البيض للوطنيين السود تتعدى الإهانة المعنوية والنفسية إلى الإهانة الجسدية. فكان ملاك المزارع البيض يرسلون المزارعين الأفارقة إلى مراكز التسوق التى تبعد حوالى السبعة أميال لشراء احتياجاتهم من لحوم وبضائع يحملونها على ظهورهم دون اعتبار لحرارة شمس أو وعورة مكان (١٠١) وحين يطلب ديك من مارى مثلا أن تعامل العمال السود بشىء من الإنسانية فإنها تجيبه بكل قسوة: "أنا لا أؤمن بالتساهل مع هؤلاء العبيد الذين يجب أن أقودهم بالسوط. إنهم يصيبوننى بالغثيان" (١٤٢) فقد كان البيض لايرون السود أكثر من وسيلة لجمع

المال كما أن العمال الأفارقة البائسين لم يعرفوا وسيلة للعيش غير العمل عند الأوروبيين البيض لكسب قوت يومهم (١٥).

أما عن الأحوال الحياتية التى عاش فيها المواطنون السود فى روديسيا كما تصورها ليسينج فى رواية العشب يغنى فإنها كانت فى غاية السوء. فقد كانوا يعيشون فى أكواخ صغيرة مغلقة إلا من باب وحيد، وكانت مغطاة بالأعشاب الجافة مبنية من فروع أشجار ملطخة بالطين تفتقر إلى أدنى متطلبات الحياة الصحية إذ أن أفرع الأشجار كانت فى كثير من الأحيان مصابة بالعفن يغطيها الذباب، الذى انتشر فى كل مكان فى مواقع سكنهم ليغطى وجوه الأطفال الذين يعيشون أشباه عرايا (١٣٤).

التفرقة العنصرية فى روديسيا كما تظهر فى الرواية:

توضح ليسينج فى بداية الرواية أن الأوروبيين فى روديسيا وضعوا نموذجاً للأسود الإفريقى على أنه سارق مغتصب. ولذلك فإن جيران عائلة تيرنر بذلوا كل جهد لإخفاء حقيقة وجود علاقة عاطفية بين موسى ذلك الإفريقى الأسود ومارى الإنجليزية البيضاء حتى تنتفى إمكانية حدوث مثل تلك العلاقة. ويحتوى مشهد القبض على موسى فى الفصل الأول من الرواية على إشارات عدة تؤكد ليسينج من خلالها على رفضها للتفرقة العنصرية فى هذا البلد. فرجال البوليس السود لم يستطيعوا أن يلمسوا ديك الأبيض رغم أنه كان مثار اتهام بأنه هو قاتل مارى (١٣) كما أن الشرطة لم تسمح بوضع موسى القاتل فى نفس السيارة بالقرب من امرأة بيضاء حتى ولو كانت مقتولة. وكان على موسى أن يذهب إلى قسم الشرطة على الأقدام. وتذكر الكاتبة أيضاً فى الفصل الأول أن تشارلى سليتر قد عوقب فقط بغرامة قدرها ثلاثون جنيهاً حين قتل أحد الوطنيين السود وذلك مما يوضح الظلم الذى قاسى منه أهل البلد. وقد خلقت تلك الأوضاع الظالمة مشاعر من الغضب والعنف بين أهل البلد تجاه المستعمرين البيض لبلدهم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ليسينج تنظر من منظور إنسانى ينقد الحضارة الغربية متمثلة فى المستعمرين الأوروبيين لروديسيا. فهى تذكر صراحة أن تشارلى سليتر وديهام رجل البوليس إنما يمثلان الحضارة الغربية (٣٠) كما أن تونى يعبر عن وجهة نظر ليسينج حين يقول بأنه يجب أن نبحث عن الأسباب الحقيقية لمقتل مارى من خلال دراسة ماضيها وظروفها الاجتماعية والنفسية التى أدت إلى تلك الجريمة (٣٣). ومثل هذه الدراسة ولا شك ستتطرق إلى تحليل العناصر السلبية من مادية وقسوة واغتراب وأنانية فى الحضارة الحديثة.

ويشير تقرير لجنة التحكيم لجائزة نوبل التى حصلت عليها ليسينج إلى أن تحليلها الموضوعى للحضارة الغربية الحديثة فى رواياتها هو أحد المسوغات المهمة التى اعتمدت عليها لجنة التحكيم فى منحها الجائزة (٥).

وتوضح ليسينج أن عنصرية المستعمر الأوروبى ضد أهالى البلاد المستعمرة تنتج فى كثير من الأحوال عن سوء فهم الأوروبيين لعادات وتقاليد أهل تلك البلاد وفقدان الثقة فيهم. فمارى مثلا كانت تسىء فهم خدامها الوطنيين فى كثير من الأحيان فها هى تضرب موسى بالسوط على وجهه حين ظنت أن رفاقه من عمال المزرعة يضحكون سخرية منها (١٦٤). وفى واقع الأمر كما توضح ليسينج فإنهم كانوا يضحكون لمجرد أن أحدهم يتكلم الإنجليزية، ويشير إلى رقبته تعبيراً عن عطشه ثم أنها ظنت فى خدامها الظنون السيئة نتيجة لعدم الثقة فيهم وقد ثبت كذب ظنونها فى معظم الأحوال كما توضح ذلك الرواية. وقد نتج عن سوء الفهم هذا وفقدان الثقة فيهم أنها كرهت المواطنين السود بكل جوارحها. ولكن حين يحدث التحول فى شخصية مارى تيرنر فإنها تعترف لموسى بإنسانيته فتخاطبه باسمه لأول مرة وتحدثه بطريقة إنسانية مما جعل تشارلى سليتر يستشيط غضباً ويحرض زوجها على طرد هذا الأسود الذى يتجرأ على مخاطبتها بشىء من الثقة التى أودعتها فيه قوة إجلاله وحبه لسيدته (٢١٨-٢١٩).

وتوضح لنا ليسينج مساوئ هذا المجتمع الاستعمارى فى روديسيا الجنوبية من خلال وجهة نظر تونى ذلك السلبى الذى يرى الظلم والقهر ولكنه لا يحرك ساكناً خشية أن يلفظه هذا المجتمع الذى وفد عليه حديثاً من الوطن الأم إنجلترا. إنه يعلم أن معاملة الأوروبيين للوطنيين الأفارقة هى معاملة "خاطئة" (٣١) ولكنه مثل بقية الأوروبيين حوله يفضل

مصلحته الشخصية ويؤثر الصمت الذى يحميه من رفض المجتمع له. وهذا الصراع النفسى فى دخيلة تونى هو الذى دفعه إلى ترك هذه المنطقة الزراعية حتى يبحث عن منطقة أخرى تكون المعاملة فيها أكثر إنسانية وعدلا (٢١).

وتنقد ليسينج السياسة الاستعمارية فى روديسيا بوضوح وذلك حين تذكر أن ديك كان يرى أن العاملين فى مجال الزراعة يجب ألا يتعلموا شيئًا أكثر من الحرص على قدسية العمل وعلى أهمية وجود الرجل الأبيض فى حياتهم (١٩١). وإذا كانت هذه هى السياسة التى تسود المجتمع فإنه على النطاق الأسرى كان الآباء والأمهات يزرعون فى نفوس أبنائهم أن الوطنيين السود هم "أشرار يجب تجنبهم" كما كان الحال مع والدى مارى (٧٠).

وتوضح ليسينج فى روايتها العشب يغنى أن الأوروبيين فى روديسيا يعانون أيضًا من مساوئ الاستعمار مما حولهم إلى شخصيات سيئة حتى فى علاقاتهم مع بعضهم البعض. فإننا نلحظ على وجه العموم أن الشخصيات الأوروبية فى الرواية هى شخصيات تميل إلى المادية والأنانية والكراهية أكثر من ميلها إلى العناصر الإنسانية من إخاء ومساواة وحب فنرى على سبيل المثال أن تشارلى سليتر هاجر إلى روديسيا "فقط من أجل المال"(١٥) وليحقق أهدافه فقد تحول إلى شخص فظ لا يرحم (١٥) مما جعله يعمل دائمًا على إفلاس ديك حتى يترك مزرعته ليوسع هو مزرعته (٢١١).

وتذكر ليسينج فى الرواية أن المجتمع الأوروبى فى روديسيا عانى بداخله من العنصرية أيضًا فقد اعتبر البريطانيون أنفسهم أسمى درجة من بقية الأوروبيين فى البلاد ومن هنا فإنهم كانوا يعتبرون أن مارى وديك لا يرقيان إلى مستوى بقية البريطانيين بل إن بعضهم كان يرى أن مارى قد أحسنت صنعًا بوضع نفسها فى موقف أنهى حياتها حتى لا تمثل عارًا على البريطانيين فى روديسيا، وتوضح ليسينج أن المجتمع البريطانى فى روديسيا عانى من مساوئ كثيرة كالنفاق والنميمة. فصديقات مارى دمرن حياتها إذ دفعتها سخريتهن منها إلى الزواج من ديك البائس الفاشل فى عمله وذلك من خلال نميمتهن التى أظهرت لها دخيلتهن وسخريتهن من عدم زواجها حتى سن الثلاثين.

ويظهر هذا العنصر أيضًا فى حياة مارى بعد زواجها من ديك حين ذهبت إلى المدينة لتبحث عن عمل فأشاع عنها جيرانها أنها هربت من منزل الزوجية فى منتصف الليل؛ لأن ديك كان يحبسها داخل غرفته فى بيتها وأنها لجأت لعائلة سليتر واقترضت منهم مالا حتى تسافر إلى المدينة. ووصلت الشائعات إلى حد ذكر أن تشارلى سليتر قد جلد ديك عقابًا له على الإساءة إلى مارى ومن هنا فإنه يمكن القول إن تصوير ليسينج للمجتمع الأوروبى يربط بين سوء سلوك الأفراد وبين الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى البلاد.

أما الشخصية التى تمثل الاستعمار الأوروبى فى الرواية أوضح تمثيل فهى شخصية مارى المبنية على شخصية واقعية عرفتها ليسينج عن قرب فى روديسيا وذلك وفقًا لما يقوله على حامد فى مقاله عن رواية العشب يغنى (٤٤). عاشت مارى حياة هى مزيج من البؤس والاغتراب والفقر كنتيجة مباشرة لوجودها فى مجتمع مادى عنصرى، وهى شخصية معقدة تتغير فى نهاية الرواية لتدرك حقيقة عنصريتها وخطئها فقد نشأت فى بيت فقير مضطرب تعلمت فيه كراهية الأفارقة الوطنيين الذين صورهم لها والداها على أنهم تجسيد للشر فى الحياة (٣٧) وتصور ليسينج هذا البيت وهذا الجو العنصرى رمزيًا حين تصف جوه بأنه كان جوًا خانقًا وغير صحى فكانت الأسرة دائمة الصراع كما مات أخ وأخت لها من المرض فى عام واحد (٤٠). فهذه النشأة العنصرية زرعت فيها كرهًا لم تستطع أن تتخلص منه حتى بعد أن أدركت أخطاءها وعرفت أن الوطنيين الأفارقة قد يكونون أكثر إنسانية من أبناء جنسها الذين ظهروا لها على أنهم على قدر كبير من النفاق والاغتراب والمادية. فبعد وفاة والديها عاشت مارى حياة مادية مرحة بعد حصولها على وظيفة فى المدينة، ولكنها عاشت كنزيلة فى بيت شابات وذلك إشارة إلى عنصر الاغتراب السائد فى الرواية، ولكنها كانت غير سعيدة فى داخلها فعاشت فى عالم الخيال متمثلا فى إدمانها الذهاب إلى دور السينما مما يوحى بهربها من واقعها وحين وصلت سن الثلاثين صدمت فى صديقاتها اللاتى سخرن منها لعدم زواجها حتى

هذه السن. ونتيجة لهذه الصدمة تزوجت ديك الذى عاشت معه حياة هى حلقة جديدة من حلقات البؤس والاغتراب ماثلت تماماً حياة أمها فى مشاكلها المادية والنفسية (٣٨، ٩٥، ٢٣٢).

ومن خلال معاملتها المباشرة مع خدامها الأفارقة أدركت مارى خطأ ما زرعه والداها فى نفسيتها من أفكار عنصرية؛ حيث إنها لم تخبر منهم إلا كل أمانة وإخلاص ورقة فى التعامل ولكنها مع ذلك لم تستطع أبداً أن تتخلص من رواسب الكره العميق فى داخلها لهم فهى ترفض تماماً أن يتركها موسى حين عرض عليها الرحيل متوسلة إليه باكية أن يبقى، ولكنها سرعان ما تثور على نفسها نادمة على سلوكها غير مصدقة أنها اتخذت هذا الأسلوب للإبقاء على موسى فى خدمتها (١٨٨). ويشير جيمس جندن إلى هذا العنصر من الغموض فى شخصية مارى تجاه موسى الذى انجذبت إليه بكل أحاسيسها وكرهته أيضاً كإفريقى أسود بكل مشاعرها (٢٠).

ويجدر الإشارة هنا إلى أن مارى هى فى حقيقتها إنسانة رقيقة تدرك مشاعر الأفارقة ولكنها فى ذات الوقت هى بنت مجتمعها تأثرت بكل دوافع الكره للوطنيين الأفارقة فيه. وكانت تلك العنصرية فى داخلها تؤلمها فكانت فى مرضها تقول إن الألم فى دخيلتها مشيرة إلى صدرها (٢٤٧). وتعترف أن ألمها ومرضها هما نتيجة لسوء كل الأوضاع فى روديسيا (٢٤٩). وهى الأوضاع التى جعلت مارى تكره كل ما له علاقة بالأفارقة حتى أنها كرهت ديك حين كان يتباسط معهم (١٤٢) كما كرهته أيضاً حين كان ينام على طريقتهم فى مرضه (١٣٢). وتقول الراوية إن مارى كانت تشعر فى حياتها مع ديك بين الأفارقة بأنها سجينة فى مكان كريه يقع فى منطقة تكرهها (٩٧). وحين يطلب منها ديك أن تذهب معه إلى المزرعة تصرخ فيه: "إنى أكره مزرعتك ولا أريد أن تكون لى أية علاقة بها" (١٦٧). ومن وجهة نظر زوجها فإن مارى امرأة متكبرة تعيش حياة مليئة بالأخطاء (٨٨). ومن بين أخطائها من وجهة نظر ديك أنها كانت تدير المنزل بطريقة أسوأ من الطريقة التى كان يديره بها الأفارقة (٩٥). ويمكن أن تؤول هذه الملاحظة على أنها تعبير رمزى عن فشل المستعمرين الأوروبيين فى إدارة الأمور فى البلاد المستعمرة.

ويتضح من رسم ليسينج لشخصية مارى أنها امرأة متسلطة ترى العلاقة مع الوطنيين على أنها معركة إرادات (١٤٢) وخاصة فى الفترة التى أدارت فيها المزرعة أثناء مرض ديك. إذ كانت تتحكم فى حوالى الثمانين رجلا وامرأة وطفلا يأتمرون بأمرها (١٣٨). وتتجلى قسوة مارى وتسلطها فى تعاملها مع الأفارقة الوطنيين أكثر ما تتجلى فى ضربها موسى بالسوط على وجهه لمجرد أنه أراد أن يروى عطشه (١٦٤). وهو الموقف الذى سقطت فيه دماء من وجه موسى على صدره مما قد يوحى بأن هذه القسوة أثرت سلباً فى قلوب هؤلاء الأفارقة. وقد أشارت ليسينج إلى تلك القسوة رمزياً حين وصفت يد مارى بالقوة حين كانت تقيد أسماء من غاب عن المزرعة أثناء مرض ديك (١٣٥) إذ أنها رأت أن غياب العمال عن فترة العشر دقائق التى حددتها لهم هى إهانة متعمدة لها ولسطوتها على المزرعة. وقد أبقت من حضر منهم إلى المزرعة يعملون فى جو قائظ الحرارة حتى آخر النهار (١٧٣).

أما فى دخيلتها فإن مارى كانت امرأة ضعيفة بائسة ويتجلى هذا الضعف فى توسلاتها إلى موسى بالبقاء حين طلب منها الرحيل وأيضاً حين هم تونى بطرد موسى فإنها تصر على أن يبقى. بل إنها انتحبت باكية تتوسل إلى تونى ألا يطرده (٢٣٢). وفى هذه اللحظة أدرك تونى أن مارى ما هى إلا امرأة ضعيفة تستحق العطف والرحمة وتحتاج إلى العاطفة الصادقة فى حياتها فنسى تحامله على موسى واستغرابه للموقف (١٢٢). ويمكن أن يفهم هذا التصوير على أنه إشارة رمزية إلى إنجلترا التى كانت فى تلك الفترة قوة استعمارية كبرى بينما المشاكل الاجتماعية تعصف بها من الداخل.

ومن هنا فإن وجود موسى فى حياة مارى يمثل الخلاص من حالة العزلة والاكتئاب اللذين عاشتهما مارى مع ديك. ويمكن أن يرمز هذا الموقف إلى العلاقة الصادقة المخلصة المبنية على العدالة والمساواة التى يمكن أن تتبناها إنجلترا فى تعاملها مع شعب روديسيا وغيرها من الشعوب المستعمرة كوسيلة للخلاص من الإحساس بالجرم فى حق

الشعوب ولما فيه مصلحة إنجلترا ذاتها من وجهة نظر دوريس ليسينج. وربما كان هذا التحول الذى حدث فى حياة مارى بالقرب من نهاية الرواية هو أحد أسباب اختيار ليسينج للاسم الإنجليزى "تيرنر" والذى يعنى بالعربية "المتحول" كاسم لعائلة ديك ومارى. حتى أن كينج ترى أن مارى توحدت فى نهاية الرواية مع الوطنيين من خلال استخدامها للقماش الذى يستخدمه الوطنيون كغطاء لأثاث منزلها، وتستمر كينج فى التدليل على صواب ملاحظتها قائلة إن انهيار نفسية مارى فى نهاية الرواية هو فى الحقيقة إعلان لانتصار اللاشعور المؤيد للوطنيين داخلها على عقلانيتها، التى كانت رافضة لكل علاقة إنسانية مع الوطنيين السود (٢١٣). ولكن هذا الانتصار لا يستمر إذ أن مارى تدرك أنها لا تستطيع أن تعيش فى هذا المجتمع العنصرى بدون أن تتبع قواعده فقررت أن تطرد موسى فى تصرف يناقض إحساسها الداخلى وعاطفتها التى رأت فى موسى المخلّص مما كانت تعانيه من خواء وعزلة وجدب فتطلب منه فى النهاية أن يرحل ولكنها فى إصرارها على البحث عن موسى الذى تدرك أنه سيقتلها يمكن أن يفهم على أنه إصرار على التوحد مع لاشعورها وإحساسها بإنسانية موسى إذ أنها تدرك تماماً أنه حين يقتلها فإنه لا شك مقتول لا محالة. فصرختها "لقد ذهب... لقد ذهب... لقد ذهب... إنه لن يعود" (٢٣٤) توحى بقوة تأثرها وربما بنيتها البحث عن موسى ذلك الذى سيخلصها من إحساسها بالذنب فى حق الروديسيين ممثلين فيه.

ومن الملاحظ أن انجذاب مارى لموسى لم يكن جسدياً فقط فقد كانت بداية إعجابها به أسئلته التى تنبئ عن ثقافة عن الحرب والدين، وهى أسئلة عميقة لم تخطر ببال ديك يوماً من الأيام. ومن هنا فإن ديك كان شخصاً غير مرئى لمارى (٢٣٤). وخاصة بعد أن تعرفت مارى على موسى الذى أعجبت أيضاً بأمانته ورقته وخاصة فى فترة مرض زوجها الذى مرّضه موسى من أجلها. ويتضح لقارئ الرواية أن ليسينج ترسم علاقة مارى بموسى بصورة إيجابية فهى العلاقة التى أعادت لمارى توازنها (١٩١). فتوضح ليسينج صراحة أن تلك العلاقة جعلت من مارى امرأة "جذابة تملؤها البراءة" (٢٣١). فرغم أن ليسينج لم تشر إلى هذه العلاقة بلفظة "حب" إلا أن القارئ يشعر أنها علاقة مجددة لعناصر القوة والتوازن فى شخصية مارى، ويلاحظ جيمس جندن استخدام ليسينج لألفاظ توحى بالوله والغرام حين تصف المشهد الذى رأى تونى فيه موسى وهو يساعد مارى على ارتداء ثوبها فقد رآها تونى وكأنها "مخدرة هائمة" (٢٥). وهى علاقة تصفها ليسينج من وجهة نظر مارى بأنها "افتتان" بموسى (٢٥). وقد تفهّم تونى نوعية هذه العلاقة حين تذكّر ما قاله علماء النفس عن عدد العلاقات الحميمة بين النساء البيض والأفارقة السود فى البلاد المستعمرة.

وتشير شيلا روبرتس إلى نوعية تلك العلاقة بين موسى ومارى على أنها علاقة جاذبية متبادلة أسقطت قواعد العلاقة السائدة بين الأوروبيين والأفارقة التى بنيت على أساس نموذج "الأسود والأبيض أو السيد والعبد" (١٧٦). وتذكر روبرتس أنه بعد حدوث هذا الانجذاب المتبادل لم تجرؤ مارى على أن تعامل موسى معاملة السيدة للعبد فقد هددها بالرحيل واضطرت هى إلى التنازل عن محاولة تسيده (١٣٣). كما تشير روبرتس أيضاً إلى أن العلاقة بين مارى وموسى ازدادت حميمية حين مرّضها وحين مرّض زوجها من أجلها (١٣٣). وتذهب روبرتس إلى أبعد من ذلك إذ تقول إن العلاقة بين مارى وموسى كانت علاقة كاملة إذ يوحى بذلك تصميمه على قتلها بعد ذلك حين ذاك أنها بعثت تونى عليه (١٣٥). غير أن تلك الجريمة يمكن أن ترمز إلى قتل الوجه العنصرى والمتسلط فى شخصية مارى، فقتل تلك العناصر التسلطية والعنصرية فى شخصية مارى قد تكون إشارة إلى تحول صوفى فى دخيلة مارى مثل ذلك التحول الذى خبرته الكاتبة وهى فى الأربعينات من عمرها وربما أنه نوع من العقوبة الذاتية أو ربما كان تنفيذاً للعدالة الربانية التى يوحى بها اسم "موسى" من إشارات دينية، ومما يؤيد هذا التفسير تساؤل مارى قرب نهاية الرواية "ما ذنبى الذى اقترفته" (٢٤١).

وعلى الجانب الآخر فإن ليسينج ترسم صورة إيجابية للوطنيين الأفارقة على وجه العموم. فعلى سبيل المثال تصف ليسينج سامسون أول خادم

وطنى يعمل عند عائلة تيرنر بأنه "رجل طيب يحمل ملامح الوقار على وجهه" (٧٠). وتصوره ليسينج على أنه مهذب حتى أنه يعرّف مارى على محتويات المنزل وهو ما لم يفعله ديك وتمنت مارى أنه لو فعل (٧٠-٧١). وترد الكاتبة عن سامسون تهمة سرقة الزبيب الذى ظنت مارى أنه قد سرقه(٧٧). وتوضح ليسينج أن مارى كانت مخطئة فى كثير من الأحيان فى تعاملها مع المواطنين الأفارقة. فقد كرهت مارى من خدامها والعمال الأفارقة عدم مخاطبتها وجهاً لوجه وغض بصرهم أثناء محادثتهم إياها. وتعلق الراوية مدافعة عن الوطنيين الأفارقة قائلة إن مارى لم تكن تعلم أن هذا السلوك كان بعضاً من مظاهر التقاليد والأدب فى التعامل بين أبناء هذا المجتمع وليس علامة على عدم أمانتهم كما كانت تظن مارى (٨٢). وتعمل ليسينج على أن تظهر أهل البلد الوطنيين دائماً على أنهم أمناء ومهذبون. فعلى سبيل المثال تذكر ليسينج أن الخادم الإفريقى لم يعبث بممتلكات مارى ولم يسرق شيئًا من المنزل على عكس ما توقعت مارى التى وجدت أن الخادم لم يلمس شيئًا من متعلقاتها (٨٣، ٨٤).

وعلى عكس تصويرها للأوروبيين وقسوتهم فإن ليسينج تصور أهل روديسيا الجنوبية على أنهم أهل رحمة ورفق حتى بالحيوان إذ أن راوية الأحداث فى الرواية تذكر أن سائق عربة مياه الشرب كان يقود حيواناته راقصاً ومنشداً وهو يهدد الحيوانات بالسوط فى الهواء دون أن يلمسهم به. وهنا تتجلى المقابلة بين قسوة مارى التى ضربت موسى بالسوط لمجرد أنه طلب ماء ليشرب وبين رقة الوطنيين فى تعاملاتهم حتى مع الحيوانات.

وأقوى الشخصيات تمثيلا لأهل البلد الوطنيين هى ولا شك شخصية موسى، الذى تصوره ليسينج بطريقة إيجابية حين تصفه بأنه مفتول العضلات حتى أنه يجذب كل من يراه كما تصفه الكاتبة بالأمانة فى عمله. فقد حاولت مارى أن تتصيد له خطأ فما وجدت منه أى تقصير. كما أنه كان يتقبل منها النقد بكل أدب واحترام (١٧٠). وقد أدركت مارى أمانة موسى فحين تطورت علاقتهما نلحظ أن مارى كانت تترك معه مفاتيح خزينة الطعام يفتحها وقتما شاء (١٩١). كما ترسم ليسينج شخصية موسى على أنه ذو كرامة وشخصية أبية ينظر إلى سيدته باستنكار واشمئزاز حين فاجأته بالنظر إليه أثناء استحمامه خلف المنزل.

وتصور ليسينج موسى على أنه رمز الحقيقة والعدل فى الرواية. ففى مشهد القبض عليه الذى تبدأ ليسينج به الرواية تختار الكاتبة كلماتها حين تذكر أن موسى "بزغ من خلف التل" ليسلم نفسه لرجال الشرطة اعترافًا بجريمته فهى تظهره وكأنه شمس الحقيقة التى تشرق فى الصباح لتفتح أعين المستعمرين على ظلمهم وقهرهم لشعب روديسيا، وهى اللحظة التى تصفها ليسينج بـ "لحظة انتصار" (١٨). إنها لحظة انتصار الحقيقة التى تظهر مع بزوغ الشمس. كما أن اختيار ليسينج لاسم "موسى" هو اختيار ولا شك ذو مغزى لما فيه من معان ضمنية تشير إلى العدالة الإلهية التى أنزلها الله على موسى عليه السلام. فبعد قتله لمارى فإن موسى يغسل يديه بماء الأمطار الغزيرة، وكأنه يتطهر أو يبرئ نفسه أمام الله من جريمته التى دفعته إليها مارى بما وصفته هى نفسها بأنه "عدم ولاء" منها (٢٥٣).

ويمثل وجود موسى فى حياة مارى رمز الخلاص من حياة البؤس التى عاشتها مع ديك فقد توسلت إليه باكية أن يبقى حين أراد الرحيل ورد موسى على توسلاتها بكل رقة وأحست مارى بلمسته الحانية على كتفيها (١٨٦) و"بصوته الرقيق" (١٨٧) فى أذنيها وهو يوصلها إلى غرفة نومها حتى تستريح. فقد عاملها موسى برقة "وكأنها واحدة من نسائه" (١٨٦). واستعادت مارى الكثير من توازنها وتخلصت من أرقها فى تلك الليلة فنامت على غير عادتها حتى الظهيرة(١٨٧). وفى نهاية اليوم رأت مارى فى الطبيعة حولها منظراً رقيقًا ممتعاً إذ كانت الشمس تغرب برتقالية اللون تحوطها السحب الزرقاء (١٨٧) وكأنها لحظة نهاية العنصرية والعزلة فى حياتها وبداية فترة افتتان بذلك الوطنى الأسود الذى يحمل فى جنباته قلباً أبيض وكأنه شمس حقيقة الحياة تبزغ من أعماق ظلمة الليل لتنبئ عن حياة حرة كريمة. إنه لقاء بين أجناس لا بين أفراد لقاء مجتمعات أكثر منه مجرد لقاء بين شخصين فى رواية.

وتتجلى رقة موسى فى تعامله مع مارى وفى

عنايته لها ولزوجها أثناء فترتى مرضهما فكان يحضر لها طعاماً هدية من بيته ويدعوها إلى الأكل حفاظاً على صحتها، وتأثرت مارى كثيراً بالورود الصفراء والحمراء والقرمزية (١٩٠) التى أحضرها لها وهى ألوان تظهر أن موسى لم يكن جاهلا بمغزى ألوان الورود فعاطفته مزيج من الحب والغيرة والرقة كما ترمز إلى ذلك ألوان الورود التى وضعها على مائدة إفطارها وقد تأثرت مارى برقته تلك فأطاعته بلا تردد (١٩٠). وتمثل هذه اللمسة الرقيقة نقطة تحول فى علاقة موسى بمارى فتذكر ليسينج أنه بعد ذلك اليوم نشأت علاقة جديدة بينهما فكانت مارى تشعر بأنه تملكها عاطفياً تماماً (١٩٠). فقد كان اعتناؤه بها يغلفه رقة وحناناً حتى أنه كان يعد لها الطعام دون أن تطلبه كما أنه كان يهديها بين الفينة والفينة هدايا بسيطة ولكنها معبرة عما يكنه لها من مشاعر فياضة، ولم تملك مارى أمام تلك المشاعر إلا أن تنصاع لسلطان تلك العاطفة الجياشة (٩١٢). وحين رآها موسى تلبس معطفها لتخرج للمزرعة كى تستعلم عن سبب تأخر ديك فإن موسى يخلع عنها معطفها قائلا إن سيدته لا يجب أن تخرج فى ظلمة الليل فى تلك الأحراش. ولم تملك مارى إلا الانصياع لطلبه (١٩٣).

وقد غيرت تلك العلاقة الرقيقة المتبادلة بين مارى وموسى طريقة تعامل كل منهما مع الآخر فبدأت نظراتهما تلتقى على غير ما كان الحال قبل تلك العلاقة التى بثت فى روح موسى القوة وجعلته ينظر إليها على قدم المساواة. كما أن تلك العلاقة أعادت إلى مارى توازنها فهاهى بعد فترة طويلة من الاكتئاب والإرهاق تقف أمام المرآة تنظر إلى نفسها نظرة امرأة تعتز بجمالها وهى تمشط شعرها بينما ينظر إليها موسى نظرة حب وإعزاز (١٢٩). ولم تملك مارى أن ترد على رقة موسى معها بأكثر من قولها: "أشكرك يا موسى" (١٢٩). ويلحظ القارئ أن مارى بدأت تناديه باسمه وكأنه كان لا شيء فأصبح بقوة حبه لها إنساناً ومن وجهة نظر ليسينج فإن تلك المعاملة المبنية على المساواة كانت فى صالح كلا الطرفين اللذين يرمزان إلى طرفى النزاع بين إنجلترا وروديسيا. وتشير جانيت كينج إلى أن تلك العلاقة الحميمية بين موسى ومارى أجبرت مارى على أن تعترف بإنسانية موسى وكيانه المستقل (١٩٨٩:٦).

أما قتل موسى لمارى فتقدمه ليسينج فى صورة أقل بشاعة حين تجعله نتيجة للغيرة من تونى وليس خيانة للزوج إذ أن موسى قتلها ظناً منه أنها تفضل تونى عليه وحينها قرر الانتقام (٢٣٣). وحتى فى هذه الصورة فإن ليسينج ترسم صورة إنسانية للأفارقة الذين كانت مارى تظن فيما سبق أنهم لايحملون بين جنباتهم مشاعر إنسانية أوعواطف بشرية (١٨٩). وهو ما تنفيه ليسينج فى هذا الموقف الذى يظهر فيه موسى على أنه إنسان يغار ولايخون.

استخدام ليسينج للعناصر الفنية واللغة للتعبير عن آرائها المعارضة للاستعمار فى الرواية:

عبرت ليسينج عن مناهضتها للاستعمار فى رواية (العشب يغنى) من خلال استخدامها لعناصر فنية كثيرة من أهمها استخدامها للرمزية التى ترى جانيت كينج أن ليسينج توظفها فى أعمالها الأدبية بطريقة ممتازة (٣٢). فالكاتبة تستخدم صوراً عديدة من الرمز فى الرواية ومن أهم هذه الصور استخدامها للرمزية فى الظواهر الطبيعية. فإن حرارة الجو وجفاف المنطقة كلها يوحيان للقارئ بعناصر الإرهاق وفتور الشعور وتبلد الإحساس التى تسيدت العلاقة بين المستعمرين الأوروبيين والمواطنين الأفارقة. كما أن هذه الظواهر تذكرنا بقوة قانون الطبيعة وبضعف الإنسان أمامها إذ تقف مارى عاجزة أمام هذا النوع من الطقس كما ستقف إنجلترا عاجزة أمام قوة إرادة الشعب الروديسى الذى سيرغم الاستعمار الإنجليزى على الرحيل من بلاده والحصول على الاستقلال التام فى بداية الثمانينيات من القرن الماضى.

ويزخر مشهد مقتل مارى بالعديد من عناصر الرمزية التى تتجلى فى عناصر الطبيعة من رعد وبرق ومطر تواكب حدوث هذا القتل، وهى عناصر ترمز إلى نهاية حكم الظلم والاستعباد لأبناء روديسيا وينبئ عن بداية موسم مثمر بثمار الحرية لأبناء ذلك الوطن بعد رحيل مستعبديه (١٨). أما مشهد القبض على موسى فى صباح اليوم التالى فيواكبه ضباب كثيف يذكر القارئ بمشاهد الظلم والظلام فى أعمال تشارلز ذيكنز مثل روايتى المنزل الحزين وصديقنا المشترك إذ يمثل الضباب

فيها ظلماً وغشاوة توشك أن تنقشع.
ويمثل المنزل الذى تقطنه عائلة تيرنر الوجود البريطانى فى روديسيا فهو منزل غير صحى وغير محمى من حرارة الشمس وقيظها مما ينبئ عن عدم صحة الوجود البريطانى فى روديسيا فهو بيت مظلم خانق (٦٣) مما يسبب الأمراض لقاطنيه (٦٣) وترمز عدم حماية جزء من هذا المنزل بسقف (٦٧) إلى ضعف الوجود الإنجليزى فى روديسيا فهو وجود هش ينبئ عن قرب رحيل المستعمر. وقرب نهاية حياتها ترى مارى اقتراب نهاية هذا المنزل الذى تتوقع أن يسقط بعد أن يقع فريسة للأشجار حوله. فهذا المنزل الذى يمثل الوجود البريطانى فى روديسيا سوف تغزوه الأشجار وتقتحمه من كل جانب، وهذا السقوط يذكرنا بسقوط منزل عائلة أشر فى قصة إدجار آلان بو الشهيرة "سقوط منزل أشر" والذى ينبئ سقوط البيت فيها عن نهاية من يقطنه.
وتستخدم ليسينج أيضاً المتجر الذى افتتحه ديك بالقرب من المزرعة رمزاً لمادية الوجود الأوروبى فى روديسيا تلك المادية التى ستؤدى إلى نهاية هذا الاستعمار، ففى هذا المتجر يختبئ موسى حتى يجن الليل ليقتل مارى رمز وجود الأوروبيين على أرض روديسيا، وتشير ليسينج بوضوح إلى رمزية هذا المتجر إذ تقول فى بدايات الفصل الثانى من الرواية "لو أن هناك رمزاً يعبر عن الجنوب الإفريقى الذى أنشأه المستثمرون والمبشرون والمستكشفون فلا شك أنه هو هذا المتجر" (٣٦). فإن السياسة المادية لهذا المتجر تمثل أنانية الوجود الاستعمارى الأوروبى على أرض روديسيا.
وتقدم ليسينج فى الرواية صورة سلبية بل مقززة لهذا المتجر إذ دائماً تسوده رائحة سيئة (١٣٧) ترمز إلى المادية الخالصة التى تتحكم فى سياسته ودائماً ما كان يعمل فيه إما "يونانى أو يهودى أو هندى"(٣٦) وكما تقول ليسينج فى الرواية فإن أبناء تلك الجاليات الثلاث كانوا مكروهين من كل من يتعامل مع المتجر من الأوروبيين والأفارقة على حد سواء. وكما أن مادية الوجود الأوروبى فى جنوب إفريقيا هى قدره الذى سيؤدى إلى نهايته فكذلك كان المتجر هو قدر مارى الذى يخرج منه موسى ليقتلها والذى لم تستطع أن تتجنبه أو حتى تهرب من هذا القدر بل سعت إليه وكأنها فى ذهابها إلى هذا المتجر تستعجل نهايتها.
وتستخدم ليسينج زراعة الدخان فى روديسيا كإشارة لنوعية إثراء المستعمرين الأوروبيين هناك. فسليتر الذى يمثل المستعمر الغربى فى الرواية مستعد للإثراء على حساب هذا المحصول الذى يذكر ديك أنه محصول "لا إنسانى" (١٥٥). ومن أجل الحصول على مزرعة ديك لم يأل سليتر جهداً فى إقصاء ديك عن مكانه الذى ارتبط به طيلة خمسة عشر عاماً. فسليتر من وجهة نظر ليسينج يمثل حضارة مادية لاتحسب ميزاناً لغير المصالح الشخصية والماديات.
وفى روايتها العشب يغنى تستخدم ليسينج بمهارة فائقة اللغة كرمز يخدم موضوعها الأساسى، وهو معارضتها للاستعمار الإنجليزى لروديسيا الجنوبية. فاختلاف اللغة بين المواطنين والأوروبيين يرمز إلى عدم التقاء السياسة الاستعمارية مع المصالح الوطنية لشعب روديسيا وتشير جانيت كينج إلى تلك المهارة فى كتابها عن ليسينج (٢٢٣). ويمكن لنا فهم استخدام الوطنيين للغة تخالف لغة المستعمر الإنجليزى على أنه إشارة إلى استخدام المستعمر لغة المصالح المادية والسيطرة بينما يتكلم الوطنيون لغة الارتباط بالأرض وطلب الاستقلال والمساواة. ولم يفهم أى من الطرفين لغة الآخر مما سبب الاختلاف والصراع وهو ما تمثله ليسينج رمزياً فى كراهية مارى للمواطنين حين يستخدمون لغتهم الأصلية التى لا تفهمها (١٤١). فاختلاف اللغة هنا يرمز إلى اختلاف الثقافتين الأوروبية الاستعمارية والوطنية التى تطمح للاستقلال.
ومن هنا فإنه يمكن فهم وجهة نظر ليسينج فى هذه الرواية على أن لغة الحوار وفهم الآخر هى أقصر الطرق وأفضلها للعيش الآمن بين الثقافات رغم اختلافها. وقد توصلت ليسينج إلى تلك النتيجة بعد تجاربها مع الثقافات المختلفة فى إيران وروديسيا وإنجلترا، التى كانت تزورها بين الحين والآخر قبل أن تستقر بها بعد أن رفضت السلطات الاستعمارية إقامتها فى روديسيا الجنوبية بعد نشر رواية العشب يغنى. فعدم فهم مارى للغة وثقافة الوطنيين فى روديسيا تسبب فى استخدامها العنف

فى تعاملها معهم. فهاهى تضرب موسى بالسوط بعد أن لاحظت ضحك زملائه حين أخبرها بالإنجليزية أنه يريد أن يروى عطشه ولو علمت مارى القليل عن ثقافة الروديسيين لأدركت أن ضحك رفقاء موسى لم يكن سخرية منها كما كانت تظن بل لمجرد أنه كان يتحدث معها بالإنجليزية ويشير إلى رقبته إشارة إلى عطشه. والدليل على ذلك أنها فى مرحلة متأخرة من علاقتهما تقبل من موسى أن يتحدث معها بالإنجليزية دون اعتراض منها (١٨٩). فحين تكلما نفس اللغة سادت المودة واقتربا من بعضهما أكثر، وهو قرب يمثل تقارب الحضارات والثقافات بعد الوصول إلى لغة مشتركة للحوار وهذا مايعبر عن وجهة نظر ليسينج من أن لغة الحوار توصل إلى لغة الاحترام والمساواة. وتؤكد ليسينج تلك الحقيقة حين تذكر أنه بعد تطور العلاقة بينهما فإن مارى وموسى يتكلمان بنغمة مختلفة عن تلك التى سادت بينهما قبل أن يعرف كل منهما حقيقة الآخر فموسى يتكلم معها بلغة الثقة بالنفس واحترام الآخر (٢٠٧). وكذلك فإن موسى حاز احترام مارى باستخدامه للغة الإنجليزية الصحيحة التى ترمز إلى الفهم الصحيح للآخر (١٩١). وبدأت مارى تستخدم اسم "موسى" فى تعاملها معه اعترافًا منها بكيانه وإنسانيته. ولغة الفهم والتفاهم هذه هى اللغة التى تطالب ليسينج باستخدامها كلغة للحوار بين الشعوب من أجل حرية الإنسانية والمساواة بين أبنائها.

وبالإضافة إلى الرمزية فإن ليسينج فى روايتها العشب يغنى تستخدم الحلم كعنصر فنى بطريقة ذكية ومؤثرة لتعبر عن أفكارها الرافضة للوجود الاستعمارى فى روديسيا الجنوبية. ففى أحد هذه الأحلام يظهر زوجها ديك مريضاً شاحباً بارداً على فراش موته، وتشعر مارى بسعادة بالغة بقرب نهايته كما يظهر موسى فى ذات الحلم فى صورة إيجابية يواسيها فى موت زوجها بصورة حانية (٢٠٣). وفى معظم أحلامها يظهر موسى فى صورة القوى اليافع العطوف الذى يحميها (١٩٢، ٢٠٤) كما يظهر أبوها فى صورة المذنب الفظ (٢٠١). وترى ويتيكر أن الأحلام فى رواية العشب يغنى تلعب دوراً مهماً إذ أنها تطلع القارئ كما تطلع مارى ذاتها على دخيلة نفسها إذ أن مارى تفهم من أحلامها حقيقة عواطفها تجاه كل من أبيها وديك وموسى (١٣).

وتستخدم ليسينج أيضاً فى روايتها العشب يغنى عناصر فنية أخرى وإن كانت بصورة أقل وضوحاً وتأثيراً من الأحلام. فهى تستخدم مثلا المرض النفسى والإيحاءات لتساعد فى رسم شخصيات الرواية. فنراها تستخدم عنصر المرض النفسى فى حالتى مارى وديك ومن خلال هاتين الشخصيتين تعكس ليسينج المعاناة التى قاساها الأوروبيون فى روديسيا الجنوبية مما يرمز إلى ضعف الوجود الأوروبى فى هذا البلد الإفريقى. كما أنها تستخدم هذا النوع من المرض لتكشف به خبايا النفس وتظهر بواطن اللا شعور، وهو عنصر يشبه الأحلام فى كشف المستور وتعليل ماغمض من الأمور.

ومن تلك العناصر الفنية الثانوية فى الرواية استخدام ليسينج لعنصر الإيحاء فمثلا تستخدم الرائحة كعنصر يظهر أكثر من مرة فى الرواية فرائحة المتجر العفنة تذكر مارى بأبيها وشجاره الدائم مع أمها حول مصروفات المنزل (١١٥). وفى أحد المشاهد فإن رائحة موسى تذكر مارى برائحة أبيها (١٩٩، ٢٠١) مما قد يوحى بفكرة المساواة بين الأبيض والأسود التى تتخلل ثنايا تلك الرواية، وتتضح تلك الفكرة أكثر فى نقاش ديك مع خادمه الأسود سامسون الذى يقول له: "إنكم تقولون إن رائحتنا سيئة ولكن بالنسبة لنا نحن – السود – فليس هناك رائحة أسوأ من رائحة الرجل الأبيض" (١٤٢). وهذا يؤكد ما تضمنه ليسينج فى روايتها من رفض العنصرية ونبذ التعصب. كما أنه يمكن اعتبار جريمة قتل مارى نبوءة توحى بثورة الوطنيين الأفارقة على المستعمرين البريطانيين، وهى الجريمة التى سبقها إحساس مارى بالذنب تجاه موسى الذى لم تخلص له، وهو إحساس يمكن ترجمته على أنه يمثل أخطاء الاستعمار الإنجليزى فى حق شعب روديسيا.

وفى رواية العشب يغنى توظف ليسينج نظرية م. م. باكتين التى تؤكد على أن فن الرواية هو عبارة عن تفاعل مستويين أو أكثرمن مستويات اللغة داخل الرواية لخدمة موضوعها الرئيسى. وهذا الأسلوب هو ما استخدمته ليسينج لخدمة موضوع

رفض التسلط الاستعمارى الإنجليزى فى روديسيا. فهى تصور تعاسة مارى فى طفولتها (٣٨، ٣٩) بلغة تختلف وفى ذات الوقت تتحاور مع اللغة التى تستخدمها الكاتبة فى تصوير المتعة التى عاشتها مارى فى فترة مراهقتها وحتى وصلت الثلاثين (٤٢-٤٤) لتعود بعد ذلك إلى لغة التعاسة بعد اكتشافها لنفاق رفيقاتها فى منزل المغتربات (٤٥) وهى اللغة التى استمرت ليسينج فى استخدامها لتعكس تعاسة مارى فى حياتها مع ديك (٤٨-١٩٤). وتستمر ليسينج فى استخدام هذا المستوى من اللغة حتى تقابل مارى موسى فيوقظ فيها أنوثتها ويعيد إليها توازنها الذى تعكسه اللغة التى تستخدمها الكاتبة لوصف تلك المرحلة من حياة مارى التى تعكس رضاها عن نفسها وقناعتها بحياتها (١٩٥ - ٢٤٨).

وقد يظهر هذا التنوع فى مستويات اللغة فى داخل الشخصية الواحدة كما هو الحال فى شخصية مارى التى كانت فى صراع بين خلفيتها العنصرية التى صورت فيها الوطنيين الأفارقة على أنهم تجسيد للشر وبين إدراكها لحقيقة أن هؤلاء الوطنيين إنما هم بشر يتمتعون بأحاسيس نبيلة ومشاعر جياشة وقيم تستحق الاحترام. وقد تجلى هذا الصراع الداخلى فى استخدام مارى للغة تجسد التسلط والعنف فى بداية تعاملها مع الوطنيين فى الرواية فى مقابلة استخدامها للغة تعكس نظرتها الإنسانية لموسى واحترامها له حتى أن سليتر ينفعل من أسلوبها الإنسانى الذى تكلمت به مع موسى. وهذا الصراع فى شخصية مارى هو جزء من قوة رسم ليسينج لتلك الشخصية المعقدة.

وكما أن التحاور بين مستويات اللغة يحدث فى داخل الشخصية الواحدة فإنه أيضاً يحدث فى الرواية على مستوى اللغة بين الأفراد فى داخل المجتمع الواحد. ففى داخل المجتمع الإنجليزى فى جنوب روديسيا يتكلم تشارلى سليتر لغة المادية الرأسمالية بينما يتكلم ديك لغة الارتباط بالأرض التى كان من الصعب عليه أن يتركها بعد خمسة عشر عاماً من الزراعة فيها. وهى لغة تؤكد ليسينج على أن تشارلى سليتر لم يفهمها (٢٢٣).

وتستخدم ليسينج أحياناً لغة الصمت لترسم شخصيات روايتها بذكاء ومهارة. فحين يطلب موسى من مارى أن تذهب لتنام بينما هو يمرّض زوجها إذ أنها لم تنم الليلة السابقة كان الصمت هو أبلغ رد من مارى على طلبه الرقيق فتذكر ليسينج أن طلبه هذا جرد مارى من كل أسلحتها العنصرية، وتركها عاجزة عن الرد وحتى عن أن ترفع عينيها لتقابل عينيه (١٩٥). ويستمر موسى فى تحطيم أسوار حصون عنصريتها برقة إذ يقول لها: "إن سيدتى سوف تمرض هى أيضاً إن لم تنم" (١٩٧). وتنسحب مارى من هذه المنازلة اللغوية التى ينتصر فيها موسى عاجزة عن أن تواجه طوفان العواطف الإنسانية التى غمرها بها موسى ولتعلن انتصار الرقة والعاطفة الفياضة على جذر التعصب والعنصرية.

الخاتمة:

ومما سبق يتضح أن رواية العشب يغنى هى واحدة من أقوى الروايات، التى عارضت السياسة الاستعمارية لإنجلترا فى النصف الأول من القرن العشرين. وقد استخدمت ليسينج العديد من العناصر الفنية للتعبير عن آرائها الجريئة فى الرواية. فقد استخدمت الرمزية ببراعة كما استخدمت اللغة بصورة ناجعة ومؤثرة بطريقة تخدم موضوعها الأساسى، وهو معارضة الاستعمار والدفاع عن حقوق شعب روديسيا فى الحرية والاستقلال. إنها رواية "متجددة" تعالج موضوعات إنسانية أساسية كما تصفها كاتبتها فى محادثتها الهاتفية مع آدم سميث ممثل المانحين لجائزة نوبل (خاطر ١٠). إن الرواية من هذا المنظور تعتبر دعوة لفهم الآخر واحترام آرائه كوسيلة للتآخى ووضع الحلول للمشاكل التى تهدد البشرية حتى بعد أكثر من نصف قرن على كتابتها■

المراجع

١ - المراجع العربية:

ا) المراجع الأساسية:

ليسينج، دوريس. الحشائش تغنى. ترجمة محمود مسعود. القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٥.

ب) المراجع الثانوية:

ألبين، هيلر ماك. "دوريس ليسينج الفائزة بنوبل تنتقم من والديها فى روايتها الأخيرة". ترجمة مصطفى محمود. أخبار الأدب. العدد ٧٨٦: ٢٠٠٨ (١٢).

حامد، على. "صحراء ليسينج العشبية". نوبل فى ظلال دوريس. القاهرة: الهلال، نوفمبر ٢٠٠٧ (٤٢-٥١).

حسين، مؤمن. "قليل من السرور... كثير من الحزن: دوريس... قصة حياة". نوبل فى ظلال دوريس. القاهرة: الهلال، نوفمبر ٢٠٠٧ (٣٨-٤١).

خاطر، مجدى عبد المجيد. "دوريس ليسينج فى أول حوار لها بعد إعلان فوزها بنوبل: الحكاية تكتب نفسها". أخبار الأدب. العدد ٧٤٥: ٢٠٠٧ (١٠).

الشايب، طلعت. "بعد أن تمنعت عنها البوكر لأربع مرات: ليسينج تفوز بنوبل". أخبار الأدب. العدد ٧٤٤: ٢٠٠٧ (٥).

شعير، محمد. "دوريس ليسينج... خدعة نوبل" أخبار الأدب. العدد ٧٤٥: ٢٠٠٧ (٩).

٢) المراجع الإنجليزية:

Primary Sources:

Lessing ،Doris May ،The Grass is Singing Oxford: Heinemann ،1973 (c 1950).

Conversations with Doris .- .- .- Lessing .(with Krista Kaer) .(Audio-Video) Nemcom 2006.

Secondary Sources:

Bakhtin ،M .M ."Discourse in the Novel ."The Dialogic Imagination: Four Essays by M .M .Bakhtin. (1934-35).(ed .Michael Holquist)، (transl .Caryl Emerson and Michael Holquist) Austin: University of Texas press 1981. (259 - 422).

Fischer ،Ernst ."Kafka Conference ."Franz Kafka: An Anthology of Marxist Criticism .Kenneth Hughes (ed .And Trans.) London: New England UP (76-94).

Gindin ،James ."Doris Lessing's Intense Commitment" .Doris Lessing: Bloom's Modern Critical Views. (ed .Harold Bloom) New York: Chelsea House 2003 (9 - 26).

"Interviews with Doris Lessing" . http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/women writers/Lessing_key.shtml .(1-4) 4-8-2008.

King ،Jeannette .Doris Lessing. London: Edward Arnold 1989.

Refer- ."Doris Lessing" .-.-.- ence Guide to English Literature. Ed .D .L .Kirkpatrick .(second edition ،Vol .two .Chicago: St. James Press ،1991 (1-3).

Lessing ،Doris ."Foreword ."The Cambridge Guide to Literature in English .(ed.) ،forwarded by Doris Lessing .Cambridge: Cambridge UP .2000 (i) .

Magie ،Michael ."Doris Lessing and Romanticism ."College English .Vol .38 ،No 6,1977 (531-552).

Maslen ،Elizabeth .Doris Lessing. Plymouth: Northcote House Publishers ،1994.

Massie ،Allan .The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989. London: Longman ،1990.

Ousby ،Ian (ed.) "Doris Lessing." The Cambridge Guide to Literature in English .(ed.) ،forwarded by Doris Lessing .Cambridge: Cambridge UP .2000 (455-56 British Council ?) .

Roberts ،Sheila ."Sites of Paranoia and Taboo :Lessing's The Grass is Singing and Gordimer's July's People" .Doris Lessing: Bloom's Modern Critical Views .(ed .Harold Bloom) New York: Chelsea House 1003 (127-144).

Sprague ،Claire ."Mothers and Daughters: Aging and Dying" .Doris Lessing: Bloom's Modern Critical Views .(ed .Harold Bloom) New York: Chelsea House ،2003 (171-190).

Stimpson ،Catharine R ."Doris Lessing and the Parables of Growth" .Doris Lessing: Bloom's Modern Critical Views .(ed .Harold Bloom) New York: Chelsea House 2003 (171-190).

West ،Paul .The Modern Novel. Vol 1. London: Hutchinson 1967.

Wheeler ،Kathleen ."Doris Lessing "A Guide to Twentieth _century Women Novelists .London: Routledge 1997 (183-185).

Whittaker ،Ruth ."Doris Lessing and the means of Change" .Plotting Change: Contemporary Women's Fiction .(ed .Linda Anderson) London ،Edward Arnold ، 2001 (1-18).

Wisker ،Gina .Key Concepts in Postcolonial Literature .London: Macmillan ، 2007.

Woods ،Tim ."Doris Lessing." Who is Who of Twentieth Century Novelists .London: Routledge 2001. (212-213 ? British Council).

الملف الثانى

جان مارى لوكليزيو الحائز على جائزة نوبل للرواية عام ٢٠٠٨

• عالم جان مارى لوكليزيو نوبل ٢٠٠٨ - المجد للرواية

عالم جان مارى لوكليزيو
نوبل ٢٠٠٨

المجـــد للروايــة

محمود قاسم

الكاتب ابن تجربته، عليه فقط أن يسجلها بتنويعات متعددة..
وقد انقضى زمن الكاتب صانع الخيال، الذى يبنى أغلب جدران عالمه من أحضان تخيلاته، فالكثير من كُتّاب عصرنا أقاموا عوالمهم على أساس اجترار ذكريات الطفولة، وقاموا بعمل تنوعيات عديدة، حيث كرسوا كافة كتاباتهم لتسجيل تفاصيل ووقائع هذه الحياة..
من هؤلاء الأدباء جان مارى جوستاف لوكليزيو J. M. Gieclezio، الذى فاز بجائزة نوبل فى الأدب لعام ٢٠٠٨، حيث بدا الكاتب بالغ الوفاء للأرض الذى انحدر منها والده، وأيضًا لكافة شخوص عائلته، ابتداء من جده الأكبر الذى حمل اسمه، ثم أبيه، وأمه، وانتهاء به هو..

لوكليزيو هو واحد من كُتّاب عديدين نالوا جائزة نوبل وكرسوا حيواتهم للكتابة عن جلودهم فى المقام الأول، مثل جونتر جراس، الذى سجل مسيرة حياته فى "الطبل الصفيح"، وتونى موريسون صاحبة رواية "سولا"، وأيميرى كيرتش.. وغيرهم..
ولد لوكليزيو، فى ١٣ إبريل عام ١٩٤٠، فى أسرة ذات أصول بريطانية، هاجرت إلى جزيرة مورشيوس فى القرن الثامن عشر، وقد عمل الأب الطبيب الجراح فى نيجيريا قبل أن يعود بأسرته إلى فرنسا ويتربى الابن فى أحضان الأسرة. وقد بدا شغف الكاتب بالكتابة عن الرحيل والسفر، وهو فى سن السابعة، حيث ألف كتابًا عن البحر، وقد تأثر كثيرًا برحلته البحرية الأولى التى قام بها مع أمه.
وتبعًا لوظيفة الأب الطبيب الجراح الذى ارتحل بين بلاد عديدة، فإن جان مارى قد درس فى مدارس وجامعات عديدة فى كل من لندن وبريستول والولايات المتحدة، وعقب تخرجه أعد رسالة الماجستير حول الوحدة فى أعمال هنرى ميشو عام ١٩٦٤، ثم ارتحل مجدداً إلى تايلاند عام ١٩٦٧. لأداء الخدمة العسكرية، وهناك صدم بشدة فى ممارسة الدعارة للأطفال، ووقف ضد هذه الظاهرة بحزم، فتم إرساله إلى المكسيك للانتهاء من أداء خدمته العسكرية..
وطوال أربع سنين قضاها فى تلك المنطقة، انتقل بين أماكن عديدة تمثل حضارات قديمة فى بنما والمكسيك، وغيرهما..
فى عام ١٩٧٥، اقترن بامرأة تنتمى إلى ثقافة الحضارة الصحراوية فى تلك المناطق، التى

شاركته فى تأليف روايات عن هذه الحضارة، وأيضاً كتب مثل " ناس من سحب "، والواضح أن هذه الثقافة قد تنصلت فيه. فكرس أغلب إبداعه، وكتاباته للمقالات، ولقصص الأطفال، حول البشر فى هذه الأماكن..

ولد لوكليزيو ككاتب والجوائز الأدبية فى صحبته، فقد فاز بجائزة رينودو عام ١٩٦٣ عن روايته الأولى " المحضر "، ثم توالت رواياته التى من أهمها " الطوفان " عام ١٩٦٦، ويقال إنه منذ أن بلغ السابعة، وهو لم يتوقف عن الكتابة، بشكل متنوع، بالإضافة إلى أعمال الترجمة، وكتابة مقدمات الكتب، ومن أعماله الأخرى "الأراضى المحبوبة " والعنوان أساساً باللغة الإسبانية عام ١٩٦٧، و"كتاب الهروب " عام ١٩٦٩ ثم "الحرب" عام ١٩٧٠، و" العمالقة " عام ١٩٧٣، و" رحلة من الجانب الآخر" عام ١٩٧٥، و" عالم وقصص أخرى " عام ١٩٧٥، والعنوان أيضاً باللغة الإسبانية، وفى عام ١٩٨٠، حصل على الجائزة الكبرى التى تمنحها الأكاديمية الفرنسية عن رواية "صحراء"، ثم نشر "الدائرة ووقائع أخرى مختلفة " عام ١٩٨٢، و" الباحث عن الذهب " عام ١٩٨٥، و" رحلة إلى رودريج " عام ١٩٨٦، و" الربيع وفصول أخرى " عام ١٩٨٩، و" أونيتشا " عام ١٩٩١، و" نجم تائه " عام ١٩٩٢، و"الأربعينيات " عام ١٩٩٥، و" السمكة الذهبية" عام ١٩٩٧، و" مصادفة " عام ١٩٩٩، و" قلب يحترق وروايات أخرى " عام ٢٠٠٠، ثم " ثورات " عام ٢٠٠٣، و" أورانيا " عام ٢٠٠٥، أما آخر رواياته التى فاز بها قبل جائزة نوبل فهى " طقوس الجوع "..

وهذه العناوين فقط هى لرواياته الإبداعية، حيث نشر لوكليزيو أحد عشر كتاباً تضم مقالاته المنشورة، وله كتابان للأطفال، أما أهم الجوائز الأدبية الأخرى التى حصل عليها فهى جائزة جان جونو عام ١٩٩٧، وجائزة أمير موناكو عام ١٩٩٨، وجائزة باسم ستيج عام ٢٠٠٨..

يقول معجم الأدباء الفرنسيين فى حديثه عن روايته الأولى "المحضر" Le Proces - Verbal، " كشفت عن مزاج قوى للكاتب، وعن قوة متفجرة مارست لعبة المجزرة مع الناس، والعواطف والأفكار، وأيضاً لأن الهذيان ينتهى بالذهاب بها مع الكلمات والصور، والبطل يحمل اسم "آدم " بما به من رمزية، ويعلن عن نفسه أنه يائس، وعرقى، ويصل ككائن منطقى إلى نهاية بطل من طراز الشاعر رامبو ولوتريامون، وسيلين، كان عالم كامى لا يزال منظماً قياساً باختلال الدعوى الكبير. أن لوكليزيو يقدم كراو وسط أنقاض بقيت منه، راوية لا يشعر بحاجة لترميم التلف، وهكذا فإن كاتباً، لم يكد يتجاوز سن العشرين بدأ من نقطة معينة لم يصل إليها مفكرون كبار إلا بعد اغتراب طويل، كل شيء قد تم كنسه، وليس الإنسان سوى أسلوبه فى الاعتراض، هى أن يصبح مجنوناً أو يناطحه الجنون "..

فى هذه الرواية الأولى " المحضر" هناك آدم بولو، رجل هارب، لا نعرف مم يهرب، لعله من مصحة نفسية. أو من الجندية. هو رجل يسعى إلى الموت حثيثاً..

أما بطل روايته الثانية " الطوفان " فإن فرانسوا بيسون، يرى الموت فى كل مكان، لقد ابتلعه تلاطم الأشياء. المدينة المزدحمة بالسيارات، والعوادم، والمصانع، والدروب، والأنوار الصفراء، وهذه الأشباح الآدمية التى تسبح كالأسماك الميتة. ولذا فالموت بالنسبة له محطة انتظار يسعى إليها مثل بولو دون أن ينظر إلى الخلف، إنه أشبه ببطل رواية ظهرت فى العام نفسه لجورج بيريك بعنوان " رجل نائم "، فكلا الرجلين تائهان فى المدينة لا مرفأ يصل إليه، ولا شاطئ يرسو عليه، تحوله الشوارع إلى نقطة ضمن نقاط عديدة. فلوكليزيو يمثل تياراً تحرك فيه مع كافانا، وبيريك معاً. وسوف نرى أن البطل هنا يتكرر دائماً وجوده بنفس الصورة، وكأنما هذا الرجل شبح كامن فى قلب الكاتب ومخيلته. إنه الخاتم السابع، أو الموت الذى يعقد معه صفقة أن يكتب دائماً عنه كى يضعه فوق قمة جبل المجد..

وروايات لوكليزيو لا تحكى حواديت مسلية. فهناك دائماً شخصيات تتقاطع فيما بينها مثل الكلمات المتقاطعة. هناك نماذج بشرية تعيش فى المدن، فالرجل هنا مثلاً يدعى " ماكينة "، أما الفتاة فتسمى "

هدوء "، والصغير يدعى "بوجو الأبكم "، إنه يحب الجلوس فى مواقف انتظار السيارات، ينظر إلى الناس تتحرك وتتحدث. يحب التنزه على الشاطئ ويصنع أهرامات صغيرة من الحجارة. ويدقق فى الأفق. أما الآخران فليسا مشدوهين بالمدينة مثله..

وفى روايته "فيفاء "، أو "صحراء Desert حسبما ترجمت إلى اللغة العربية التى نشرها عام ١٩٨٠، فهى تتكلم عن فتاة تدعى لالا، فى السابعة عشرة من العمر، سليلة أسرة ملكية، تعيش فى إحدى المدن بالمغرب، حامل، دون أن تملك أى مال سائل، تهاجر إلى مرسيليا، وتعمل موظفة فى أحد الفنادق، تقابل مصوراً يكتشف أنها صالحة لتكون فتاة غلاف، لكنها تفضل أن تبقى بعيدة عن الأضواء، ثم تعود إلى وطنها مراكش، وهناك تقوم بإجهاض نفسها، وتجلس إلى أحد الصيادين العواجيز، وتقرر أن يعود لوكليزيو فى روايته " العمالقة " إلى الموضوعات نفسها، حيث يبدو - من جديد - شغوفاً بعوالم المدينة من الخارج. الشوارع، الملصقات التى تملؤها. كأنه الألمانى فيم فندرز أكبر من شغف بتصوير شوارع المدن، إنه يذهب إلى الهنود؛ حيث يكتشف لديهم فضيلة الصمت والسلام، والبشر المرتبطين ببيئاتهم، ويصور الكاتب التنافر بين حياة الهند والتلقائية وبين هؤلاء الغربيين القادمين بمدينتهم المزعجة : "المدن ومناظرها طبيعية، الصحارى. الغابات، التلال، البحار. تتكون المدن من الخرسانة والزجاج، ويبتدع البشر غابة جديدة يسكنونها، ربما سيموتون قبل أن يتعرفوا عليها.. والهنود لهم حكمتهم القديمة، وتتوافق ثقافتهم مع الطبيعة كما يقول : لا يختلف عالم الهنود عن عالمنا، ببساطة لأنهم يسكنونه، بينما نحن قد أصبحنا فى منأى بعيد عنه "..

فى روايته "الباحث عن الذهب " Le chercheur dior نحن أمام إليكسيس ليتانج الذى يروى لنا أحداث الرواية إنه ينتمى إلى أسرة برجوازية. نزحت من جزيرة مورشيوس التى نزح منها الكاتب؛ حيث قضى طفولة نموذجية تراوحت بين السعادة والتعاسة، فى الفصل كان زميله الذى يجلس إلى جواره غلاماً فقيراً، يحلم أبوه طيلة حياته أن يكتشف كنزاً تركه القراصنة. إنه يكرس كل حياته بحثًا عن هذا الكنز. وعندما يجده يخفيه فى جزيرة أخرى اسمها رودريج. لقد كتب إلى ابنه رسالة قبل رحيله تتضمن هذا الأمر، يتحدث إلى أخته "لور " بما اكتشفه، لكنها تحاول أن تثنيه عن فكرة الرحيل. وعندما يكبر إليكسيس يرحل باحثًا عن الكنز، يظل هناك لمدة أربعة أعوام، يعيش على الهامش، يحب سكان الجزيرة ويردد أغانى الصيادين، ويولع بابنة أحد العبيد، خمرية اللون، إنها "أوما " إحدى الفتيات الهنديات البسيطات وعندما تندلع الحرب العالمية الأولى، يتم تجنيده، ولا يعود إلى جزيرة مورشيوس إلا بعد أن تنتهى الحرب..

لم يكن أبوه هناك، ولا يحتمل الجو البيروقراطى الذى يسيطر على الجزيرة، فيرجع إلى جزيرة رودريج مرة ثانية، ويقابل أوما مرة أخرى، يحدثها عن الكنز المفقود، لكنها لا تعير هذا الموضوع أى اهتمام، فالجزيرة لم تعد جنة عدن المنشودة، فالبريطانيون يطردون كل الأجناس من الجزيرة، الهنود والسود، والباكستانيين، وإليكسيس أيضاً، لقد ضاع من إليكسيس كل شىء، ماتت أمه، وطرد من جزيرته، ورحلت حبيبته، ولم يعد محارباً..

هذه الجزيرة الصغيرة رودريج، التى ستظهر فى أعمال لاحقة للكاتب، ذات اسم بريطانى، هى إحدى الجزر الصغيرة القريبة من مورشيوس، وتقع تحت طائلتها، إنها مليئة بالغابات والخضرة، وعندما يقف المرء على حانتها، متطلعاً إلى المحيط، تهيج فى أعماقه مشاعر الرحيل، إلا أنه عندما يبتعد عنها يحن إلى خضرتها وأشجارها، لذا، فإن إليكسيس واقع بين سطوتين، زرقة البحر، وخضرة الأشجار، وصبوحة وجه أوما، أو كما نقول نحن العرب "الخضرة والماء والوجه الحسن "، يناديه شىء ما فى الأفق، وصوت رخيم فى الجزيرة يجذبه، إنها ليست الخريطة التى رسمها أبوه للكنز..

وإذا كان الكاتب مولعاً فى كل روايته بالأماكن المفتوحة، بالشوارع والحدائق فى المدن الصغيرة

والكبيرة، فإنه هنا مولع بالطبيعة وببراءة الكون، فجزيرة رودريج أشبه ببناتها العذراوات، لا يملكن سوى الابتسامات الرقيقة الكلمات الحلوة، أما العالم الغربى، فهو متوحش، انتشل إليكسيس من حلمه الطوباوى حين قامت الحرب العظمى، فى العودة مرة أخرى، إلا أنه عندما يعود مرة أخرى إلى طوبويته، فإن الجزيرة تعود مرة أخرى للبريطانيين، إنها الذهب بالنسبة لهم، وكى يمتلكوا خيرات الجزيرة وحدهم يقومون بطرد كل رعايا الجزيرة من الأجانب..

لكن إذا كان لوكليزيو قد هاجم الاستعمار البريطانى لجزيرتى مورشيوس، ورودريج، ويصف نفسه بأنه مورشيسى، وأن أسرته رحلت إلى هناك منذ القرن الثامن عشر، فهل يعطيه هذا الحق أن يتجنس بجنسية الجزيرة، فليس هو وأسرته سوى من المستعمرين الفرنسيين، والصراع بين أسرة إليكسيس الفرنسية، والإنجليز هو صراع استعمارى من الدرجة الأولى على خيرات العالم، والخريطة التى رسمها أبوه، أليست عنوانًا للبحث عن كنز هذه الجزر، هل يعطى هذا الكاتب الحق، مثلما كان الأفريكان يتعلمون فى جنوب إفريقيا آنذاك، أن يقول إن مورشيوس هى جزيرته، مثلما كان يقال عن الجزائر، يقول الناقد جان دى ازين فى مجلة لونوفيل أوبسرفاتو - ١٨ مارس ١٩٨٥ - إن لكل من الكُتَّاب المعاصرين جزيرته الخاصة به، يمتلكها فوق الورق، وهى من حقه، فميشيل ديون يمتلك سبكاس اليونانية، وجزيرة "مادر" مخصصة لجاك مشاروون، أما "ردوس" فهى ملك للوراش وأريل، ويمتلك بول موران جزيرة "كريت"، وهاهو إليكسيس وكليزيو يمتلكان "رودريج"..

ومن المعروف أن الكاتب قد روى حكاية جده فى هذه الرواية، وفى العام التالى ١٩٨٦، ألف نصًا غير إبداعى بعنوان "رحلة إلى رودريج" قال فيه إن جده، قد عاش فى هذه الجزيرة، ابتداء من عام ١٩٠٢، على أمل أن يعثر هناك على كنز، وقد دون لوكليزيو العديد من ملاحظاته حول رحلته هو إلى الجزيرة، نفى فيها مدى سيطرة الجزيرة عليه فكريًا، وحياتيًا، وأنه حاول أن يعيش القصة الحية كما عاشها جده قبل عقود من الزمن..

فى مقال بالغ الأهمية عن كتابه "الحلم المكسيكى" نشره إبراهيم العريس فى مجلة اليوم السابع - ٧ نوفمبر عام ١٩٨٨، حكى أن لوكليزيو قد طلب منه الكاتب بدر الدين عمرو زكى، أن يكتب مقدمة تتصدر الترجمة الفرنسية، لرواية: سعيد أبى النحس المتشائل - لأميل حبيبى إلا أن لوكليزيو اعتذر عن عدم الكتابة، وفى المقابل، كتب مقالاً مهمًا للغاية فى جريدة كانزان ليترير الأدبية، "تخلى عن عزلته ليكتب مقالاً عن الرواية الفلسطينية يركز فيه على اللعبة السياسية للرواية، أكثر حتى مما يركز على قيمتها الأدبية.. ويتحدث عن فلسطين بلغة قلما تحدث بها كاتب فرنسى من جيله.. والغريب أن إبراهيم العريس أشار فى ذلك المقال أن لوكليزيو يكتب رواية تحمل عنوانًا مؤقتًا هو "مخيم نور شمس عام ١٩٤٨"، وأن مجلة "الكرمل" باللغة العربية، ومجلة الدراسات الفلسطينية" بالفرنسية" تنشران مقطعًا كاملاً من الرواية: رواية فرنسية عن فلسطين، وتحديدًا عن اقتلاع الفلسطينيين فى عام ١٩٤٨، والمقطع الذى نشرته المجلتان الفلسطينيتان من الرواية، يقول إن هذا العمل سيكون عملاً كبيرًا بين أعمال لوكليزيو، عملاً يسير على خطى كتابة جان جينيه، ويحاول أن يكون المعادل المنطقى والصادر للأطروحات الإسرائيلية..

وحسب القوائم المنشورة عن مؤلفات لوكليزيو، فإنه لا توجد رواية منشورة بهذا الاسم، ولا توجد لدينا رواية تشير إلى أن موضوعها مقارب لما ذكره العريس، ومن المعروف أن المؤلف يكتب عن عالم محدد، سواء فى جزر المورشيوس، أو المكسيك، فقد صدرت له مجموعة من النصوص، والكتابات عن منطقة المكسيك وحضارتها، منها "حلم المكسيك" الذى قال فيه إن المكسيك الأصلية قد علمته الشعائر العميقة، والرقصات المقدسة واحتفالات الشمس والماء، وعمارة الأساطير، وإيقاع الإيمان، والحلم الوحيد للجنة المفقودة، وعلم النجوم وسحر الآلهة العميق، فالكاتب يدين سيطرة الغرب على تلك المنطقة من العالم. فهو يرى أنها جهة تمثل الصفاء، والبراءة، وعن لغة هذه المنطقة، تعبر عن قواعد

لغة الروح، لذا فإن الكتاب هو بمثابة مسيرة نقلت على البراءة ضد الطغيان، مع الجمال، ضد وحشية المطلق، إنه دوماً مع الإنسان ضد التوحش..

فى روايته " السمكة الذهبية " Poisson dior عام ١٩٩٧، نحن أمام رواية مغامرات طويلة تحاكى روايات ديكنز، وهكتور مالو، بل ويمكن أن نصفها بأنها حكاية بسيطة تحتوى فى بعض المواقف على نوع من السذاجة المرتبطة بمصائر المجذورين أو المحرومين كما تقول الناقدة الفرنسية جيل فلوران..

بطلة الرواية تدعى " ليلى "، هى فتاة مغربية صغيرة السن، تقول : " تم اختطافى عندما كنت فى السادسة، أو السابعة من عمرى، لقد اشترتنى لالا اسماً، ولعل هذا هو السبب فى كونى لا أعرف اسمى الحقيقى، ولا اسم أبى، ولا محل ميلادى، لقد تم انتزاع ليلى من الصحراء، والتى لم تكن لها أية هوية أو جذور، كيف تتعايش فى عالم قاس، وبتركها إفريقيا سراً إلى أوروبا ستتعرف على حياة المهاجرين والمنبوذين والفقراء، حياة الأعمال الرديئة التى يتم تدبيرها بصعوبة، حياة البيوت القذرة، والسكنى الجماعية التى تتسم أحياناً بالعنف، وأحياناً أخرى بالحب، ستواجه ليلى قسوة مدن الغرب..

لكن ليلى فتاة قوية، حيث أحبت قراءة الكتب، وتعلمت من " لالا " القراءة والكتابة، وكان ذلك هو الفارق الوحيد الذى ميز ليلى على مثيلاتها، وساعدها على التعايش، فمع مدى سنوات من التيه والألم والقسوة ستجد ليلى دائماً كتباً فى طريقها كتبها كلود سيمون (نوبل١٩٨٥)، والفرانكفونى السنغالى إيميه سيزار وفرانس فانون، وغيرهم كثيرون، سيكونون رفاقاً لها حسب الصدمة، كما أنها أحبت الموسيقى الإفريقية، وأغانى الملونين، والألحان العربية، والغجرية، السمة الموحدة للمهمشين وللمتسللين الذين نقابلهم مصادفة فى منعطفات وأنفاق المترو. هذه الموسيقى والأغنيات سوف تقودها إلى اكتشاف جذورها..

ويقول فرانسوا نورسييه F. Nourissier ـ عضو مجلس إدارة أكاديمية جونكور ـ أن بعض النقاد يرون فى روايات لوكليزيو نجاحاً رومانسياً دائماً، وكلمات تأتيهم من قائمة مثل "فاتن"، و"ساحر"، و" الجمال المتوحش "، و" درس إنسانى"، فالشخصيات هنا مولودة فى مساكن بلا نوافذ، حيث يمكن رؤية الأطفال وهم يولدون، تحت كافة ألوان التهديد بالاغتصاب والعنف، وهذا حدث لليلى، ويضيف الكاتب من هذه الرواية أنها نص " مرعب " يبدأ فى أجواء شرقية ساحرة، تعود ليلى إلى كافة أطراف الفشل، ويرى أن لوكليزيو لم يحاول أن يجد لغة مشتركة يقدمها إلى ليلى وأقرانها..

أما الكاتبة آن بونس Ane Pons، فتقول فى مجلة الإكسبريس ـ ٨ مايو عام ١٩٩٧ـ فترى أن ليلى تعيش فى كابوس يطاردها منذ الصغر، عندما تمت سرقتها، إنها عبارة عن فرخة الحياة، كاذبة، لصة، كسولة، مستجيبة.. تم إيقافها من قبل الشرطة، هى مجرمة فى نظر البعض، وهى صورة متكررة فى العديد من روايات لوكليزيو..

عاد لوكليزيو دوماً إلى هذه الجزر، مثلما فعل فى مجموعته "مصادفة " Hasard عام ١٩٩٩، التى يروى فيها عن فتاة ملونة تدعى نسيمة، من جزر الأنتيل، تركها أبوها كى تعود إلى الجزيرة تلتقى فى طريقها برجل ثرى فى سن الثامنة والخمسين، يريد عبور المحيط الأطلنطى فوق يخته " إزار " وتركب نسيمة معه فى اليخت عن طريق المصادفة، إنها تبحث عن أبيها المفقود، ويقول الكاتب معلقاً فى مجلة " لوبوان "ـ ٣١ يناير عام ٢٠٠٣: " أنا أكتب دائماً نفس الكتابة، وأحتذى خطواتى بخطاى، سواء أجدادى البريطانيين، وحرب الجزائر، ولندن، ونيس، ذكريات الأديب الأمريكى سالنجر، والعنف الذى يمارس ضد الشباب، اليوم وغداً، الذى أصبح حدثاً يتكرر دوماً..

تعتبر " ثورات " Revolutions هى الرواية الأضخم حجماً، والتى نشرها عام ٢٠٠٣، التى يقول فيها إن الفردوس ليس وحده هو المفقود، بل إن الزمن مع ثوراته، قد ضاع أيضاً. فهذه هى مدينة نيس فى عقدى الخمسينيات، والستينيات، إنها ضاحية الأحلام، حيث تمارس فيها الشعائر الداخلية، ورغم أن الكاتب يعيش فى نيس، لكنه

يحس بروحه تهيم فى مورشيوس مع أجداده، ويبدو الواقع كأنه لا يتوقف عن التحول، وعن الازدحام بالسكان الفقراء الذين جاءوا إلى الجزيرة من كافة أنحاء أوروبا وروسيا، هناك روس وإيطاليون، ويونانيون، ومهاجرون أفارقة، إنهم يقفون يوميًا فى شوارع نيس، يتعاطون الحياة، والفلسفة، ويقول الكاتب إن المنفى هو البحث عن أرض، وصناعة وطن فى المقام الأول، لقد بدأ هذا كله، مثلما كتبت الأديبة الأمريكية فلا نرى أوكنور رواية يجب أن يكتبها المرء فى بداية حياته..

الكاتب يصف نيس فى طفولته، وشباب سنوات الشك، والقدرة، وحرب الجزائر، الراوية اسمه أيضًا جان، يقيم عند عمته، يعود من المدرسة، غارقًا فى الزمن، إنه يعى أن جزءًا من أسرته موجودة فى مورشيوس، لكن هناك أيضًا ثقوبًا، ومخابئ، وصمتًا، وظلالاً ضخمة، يسكن الطفل بداخلها، إنه يتحول، وبالتوازى، فإن هناك فرعًا من أسرته فى بريطانيا، تنتابه الأفكار الثورية.

يأخذ الكاتب فى وصف هذه الأماكن، من خلال ما تشهده البلاد من أحداث، ووقع حرب الجزائر، إنها سنوات ثقيلة، حيث تأتى الأنباء محملة بأخبار عن عدد القتلى من الفلاقة، والذين يموتون فى منطقة الأوراس، إنه الحائط الأسود، للكذب، الخجل، والمعاناة، التى أحس بها لوكليزيو..

أما روايته الأخيرة "طقوس الجوع" Le Ritornement de la Fain فهى من نوع السيرة الذاتية، حيث يتحدث عن بورتريه استوحاه من أمه التى سافر معها كثيراً، وعلمته متعة الرحيل، يقول إن أسرتها انحدرت من جزيرة مورشيوس، وإنها اختارت باريس للإقامة، فى عام ١٩٣٠ كانت مراهقة، وعاشت سعيدة فى الجزيرة، لكنها عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية عرفت الجوع، والفاشية والفقر، والمسكنة. كانت آنذاك زوجة للطبيب لوكليزيو لكن هذا لم يمنع أن يعرفا البؤس..

ويقول لوكليزيو إنه كتب هذه الرواية، حول فتاة وجدت نفسها وقد أصبحت بطلة رغمًا عنها.. الأم تدعى إيثل، التى صار عليها أن تنتقل فجأة من عالم الشاعرية، والرقة، إلى واقع مرير، فى عام ١٩٣٠، كانت لا تزال طفلة، تعيش فى مونبارناس، على مقربة من أمها وأبيها. وهى من جزيرة مورشيوس، لقد كرس الاثنان حياتيهما من أجل ابنتهما، إنه عالم أشبه بزهرية الزهور، والحرب تلوح فى الأفق، حول أوروبا، يقول الكاتب إن كان الجوع فى داخلى، ولا أستطيع أن أنساه، إنه يشع ضوءًا حادًا يمنعنى من تذكر طفولتى، وبدونها، بلا شك، ما كان لى أن أحتفظ بذاكرة تلك الفترة..

لقد عادت الجائزة مرة أخرى إلى فرنسا بعد ثلاثة وعشرين عامًا من التوقف، وهى الفترة الأطول التى تم فيها تجاهل أدباء فرنسا، فمن المعروف أن الأدباء الفرنسيين كانوا دومًا هم الذين اقتطعوا أكبر جزء من الكعكة طوال القرن العشرين، بعد أن كان سولى بودوم هو أول من حصل عليها عام ١٩٠٠، تبعه أدباء كثيرون منهم رومان رولان، وأناتول فرانس، وبرجسون، وأندريه جيد، ومورياك، وسان جون بيرس، وجان بول سارتر، وكلود سيمون، وأغلبهم من الروائيين..

كما أن فوز لوكليزيو بالجائزة، يؤكد أن المجد للرواية فى عرف أكاديمية استكهولم، التى كانت تمنح للروائيين والشعراء بالتبادل عامًا وراء آخر، فصارت منذ عام ١٩٩٨، أى طوال أحد عشر عامًا بأكملها تمنح فقط للرواية، والروائيين■

الملف الثالث

محور البوكر اللندنية

- جائزة «البوكر» الإنجليزية بالتوابل الهندية!

جائزة "البوكر" الإنجليزية بالتوابل الهندية!

داليا لويس

من بين ١٣ رواية - هى محتويات قائمة الترشيح المبدئية لجائزة "بوكر" للرواية- من "الهند" و"أفغانستان" و"إنجلترا" و"أستراليا" وغيرها، ارتأى للجنة المسئولة عن الجائزة تصفية قائمة القائمة المذكورة إلى أخرى نهائية تحتوى على ست روايات تم إعلانها فى التاسع من شهر سبتمبر ٢٠٠٨ هى: أبحر القات -تأليف "أميتاب جوش" Sea of Poppies والنمر الأبيض - تأليف "آرافيند أديجا" The White Tiger وملفات سرية - تأليف "بارى سيباستيان" The Secret Scripture والعراء - تأليف "ليندا جرانت" The Clothes On Their Backs وعائلتان من الشمال - تأليف "فيليب هنشر" The Northern Clemency والانقسام - تأليف "ستيف تولتز" A Fraction of the Whole. وفى النهاية كانت الجائزة للنمر الأبيض.

ويعلق "مايكل بورتيلو" - رئيس اللجنة وهو عضو سابق فى البرلمان الإنجليزى وأحد أعضاء مجلس الوزراء - على الأعمال التى كانت مرشحة للجائزة بقوله: "إن اللجنة لسعيدة باختيار هذه الروايات، لا لكونها ذخيرة أدبية وفنية فحسب، بل لأنها حصيلة إبداع أدباء من مختلف أنحاء العالم، مما يضفى تنوعًا فكريًا رائعًا على الموضوعات ويكشف عن كيفية إعادة استثمار العقل البشرى لفن الرواية وتقنيات السرد لخلق أعمال جديدة تمتع القراء وتشحذ عقول النقاد." London Bookies' Favorites for 2008 Man Booker Prize Shortlist

تعود فكرة جائزة "بوكر" للرواية إلى ستينيات القرن الماضى - إلى عام ١٩٦٨ بالتحديد - حين شرعت مؤسسة "بوكر - ماكونيل" فى تخليد اسمها بمنح جائزة تحمله لأفضل رواية متكاملة مكتوبة باللغة الإنجليزية، على أن يكون مؤلفها بريطانيًا أو أيرلنديًا أو منتميًا لإحدى دول "الكومنولث". هذا، ويعد الفائز بتلك الجائزة - أو حتى المرشح لنيلها - من مصاف الكُتّاب الواعدين. وقد تغير اسم المؤسسة عام ٢٠٠٢ ليصبح "مان - بوكر"، بعد أن انتقلت إدارة الشئون المالية إلى مجموعة "مان" الاستثمارية والتى قررت رفع القيمة المادية للجائزة من ٢١ ألف جنيه أسترلينى إلى ٥٠ ألف جنيه أسترلينى، إيمانًا منها بالرسالة المهمة والفعالة للأدب.

جدير بالذكر أن الاحتفال الرسمى لتسليم الجائزة يقام فى الرابع عشر من أكتوبر من كل عام بعد أن تتخذ اللجنة - المكونة من خمسة أعضاء: ممثل الحكومة، رئيس تحرير إحدى دور النشر، روائى، مالك لمكتبة مرموقة وأحد الإعلاميين - قرارها بشأن الكتاب المتوقع له أن يكون الأكثر شعبية ورواجًا بين القراء والأعظم استحسانًا من النقاد والأعلى ربحيةً لدور النشر والمكتبات.

فوز رواية "النمر الأبيض" تأليف "آرافيند أديجا" الهندى بالجائزة، الهند هى حقًا بلاد العجائب وأم المفارقات والتناقضات: فرغم تحقيق البلاد للنمو

فى إجمالى الناتج المحلى لدخلها يقدر بنحو ٦ و ٩ بالمائة - فيما يعرف بالمعجزة الاقتصادية الهندية - إلا أن مجرد إلقاء نظرة عابرة على الحالة العامة للبلاد يبين كيف يرزح السواد الأعظم من أهلها تحت نير الفقر، وأن ثمة هوة عميقة تفصل بين الأغنياء والفقراء.

وانطلاقًا من الحقائق سالفة الذكر، قام "أديجا" بوضع الإطار العام لأولى رواياته "النمر الأبيض". تحكى "النمر الأبيض" عن "بالرام" المنتمى لأسرة شديدة البؤس، يعولها أب تعس، يعمل كبائع متجول. وتمضى الأحداث لنرى الأب يموت بداء السل - التدرن الرئوى - فى إحدى المستشفيات الحكومية من جراء الإهمال وسوء الرعاية الطبية التى يتلقاها الفقراء.

لكن "بالرام" يصر على هزيمة عدوه اللدود - الفقر، فيلتحق بالعمل كسائق لدى أحد الإقطاعيين الأغنياء " - أشوك شارما" - الذى يذيقه من العذاب ألوانًا؛ فيقتله "بالرام" ويسرق ٧٠٠ ألف روبية ويرحل إلى "بانجلور" - أشهر مدن الهند وأكثرها حضارة ومدنية - حيث يكوّن مشروعًا لتشغيل بعض السيارات الأجرة ويحقق الثراء المنشود.

هذا، ويصوغ الكاتب روايته فى شكل سلسلة من الخطابات التى يتبادلها "بالرام" مع أحد أصدقائه فى الصين، حيث يحكى له عما يحلم به من تطور ورخاء وما ينبغى عمله لإصلاح أحوال الطبقة الفقيرة ودرء الفساد والجشع والتمييز الطبقى بين أبناء البلد الواحد، وهى كلها من مخلفات الاحتلال البريطانى - فيما يجعل "بالرام" لسانًا لكاتب الرواية. فما النمر الذى يحمله اسم الرواية سوى رمز للطموح، كما يعبر لونه الأبيض عن رغبة الكاتب فى تحقيق العدالة الاجتماعية: العدالة البيضاء المنزهة عن شوائب الظلم والقهر. Telegraph.co.uk

"لقد كتب الرواية المفضلة لدىّ . . . فأنا أهوى الكتب التى تمتعنى فنيًا وفكريًا فى الوقت نفسه. . . إنها رواية رائعة،" هكذا علّق "مايكل بورتيلو" رئيس لجنة التحكيم المسئولة عن جائزة "بوكر" الإنجليزية للرواية على "النمر الأبيض" - أول أعمال الروائى الهندى الشاب "أرافيند أديجا." لقد حصل "أديجا" - ٣٣ عامًا - على جائزة "بوكر" ليهزم بذلك منافسيه الأكبر سنًا و - ربما - الأكثر تعمقًا فى مجال الكتابة: "أميتاب جوش،" و"سباستيان بارى،" و"ستيف تولتز،" و"ليندا جرانت،" و"فيليب هنشر." BBC News

يعد "أديجا" رابع روائى مبتدئ يحصل على هذه الجائزة بعد كل من "كيرى هولم،" و"أرونداتى روى،" و"دى بى سى بيير." ولد "أديجا" فى الهند، وتلقى تعليمه فى جامعتى "كولومبيا" و"أكسفورد،" وعمل كمراسل لمجلة "تايم" الإنجليزية فى الهند لفترة، ثم أخذ يكتب لصحيفتى "الإندبندنت" و"صانداى تايمز." هذا، وتتوقع كافة الأوساط الأدبية أن يسطع نجم "أديجا" وأن تتسلط الأضواء على كل كلمة يكتبها من الآن فصاعدًا! فطبقًا لإحصائية سريعة أجراها موقع "أمازون" الشهير، من المُنتظر أن ترتفع نسبة مبيعات روايته إلى نحو ٧٠٠ بالمائة!

Handful of Sand: 2008 Booker Prize Winner

وقد عبر "أديجا" عن مشاعره تجاه نيل الجائزة بقوله: "إننى أهديها لأهل مدينة نيو دلهى." وهو محق فى إهدائه؛ فالرواية تحكى عن مأساة الفقر والمرض وتردى الأحوال الاقتصادية، الذى لم تزل تحياه الهند، رغم تقدمها تقنيًا واقتصاديًا: لقد أضحت الهند "هندين،" إحداهما تنعم بالرخاء والغنى الفاحش، والأخرى ترزح تحت نير الفقر المدقع. وقد نجح "أديجا" فى تصوير الاثنتين ببراعة شديدة جلبت له استحسان النقاد من كل حدب وصوب، فراح "أليكس كلارك" - المحرر بالقسم الأدبى لجريدة "الأوبزرفر" - يقول: "إن أديجا أهل للجائزة، دون منازع؛ وقد وقع اختيار اللجنة عليه بعد تفكير عميق وبحياد وموضوعية شديدين."

Man Booker Prize news

كما امتدح الناقد "رافى ميرشاندانى" سلاسة أسلوب "أديجا" وما يسوقه من معانٍ أدبية وإنسانية رائعة. Time.com

ويقول "أديجا" نفسه إنه كتب روايته بعد أن ترك عمله كمراسل لجريدة "تايم" الإنجليزية فى "نيو دلهى،" حيث كان مفعمًا بالطاقة والحيوية اللتين بثهما فيه شعوره بالحرية والانطلاق بعد أن تلاشت كافة مشاعره السلبية واسترد هدوءه النفسى وصفاءه الروحانى: "لم يكن لدى ما أخسره؛ كنت سعيدًا، لأنى أخلق شيئًا جديدًا وفريدًا من نوعه."

لقد أضحى "أديجا" الكاتب المغمور روائيًا مشهورًا، لا يلبث أن ينتهى من الإدلاء بحديث صحفى

لإحدى الجرائد أو المجلات، حتى يطرق المزيد من الصحفيين بابه، وتنهال عليه المكالمات الهاتفية والمقابلات التليفزيونية! رجل مشغول حقًا! مع ذلك، يَعِد "أديجا" قراءه بعدم ترك الساحة الأدبية؛ ورغم شدة انشغاله، وازدحام عالمه بالبشر والضجيج، إلا أنه لا يلبث أن يتسلل في هدوء جم إلى غرفة نومه، حيث الصمت والوحدة والإلهام الذى يغشاه ليفكر مليًا فى روايته القادمة! Reuters

وجدير بالذكر أن "أديجا" ليس أول كاتب هندى يعرض لقضايا الفقر والتفرقة الاجتماعية فى المجتمع الهندى؛ بل سبقه جيل من الكُتَّاب صوروا الواقع الهندى فى هذا الموضوع بكل ما فيه وما عليه، بصورة تجعل المتلقى يشعر وكأنه يشاهد ما يقرأ أو يسمع. وربما كتابة "أديجا" روايته باللغة الإنجليزية كانت سببًا مباشرًا فيما وصل إليه من جائزة وشهرة. والرواية تنقد المجتمع الهندى والبلد معًا فربما أراد الأوروبى أن يشير إلى الهند – التى تنعم بسمعة طيبة فى العلم والتقنية– مما يؤثر فى صيتها والحديث عنها فى مختلف المحافل الدولية.

ترسم هذه الرواية إحدى أكثر الصور قتامة لانحراف البشر وترديهم الأخلاقى؛ إذ تتمحور أحداثها حول تجارة "القات" (أو نبات الأفيون المخدر) والذى تنتشر مزارعه "الطبيعية" فى "الهند" و"باكستان" وترويجه فى العالم بأسره. فرغم تجريم هذه التجارة، إلا أن البريطانيين يضربون بالقوانين عرض الحائط، بل ويذهبون فى الانحطاط إلى ما هو أبعد حيث يجبرون الصينيين على تحسين جودة تلك المحاصيل، ثم يصدرونها إلى جميع أنحاء المسكونة! ويبدو أن "جوش" يستهدف من روايته التعريض بالإمبراطورية البريطانية التى ذاقت بلاده مرارة احتلالها لعقود طوال، أو ربما التلميح بأسلوب غير مباشر إلى كون أوروبا هى مصدر الفساد الأخلاقى فى العالم (فهل تنظر لجنة التحكيم إلى هذه النقطة بحياد؟) رغم كل هذه المرارة، إلا أن "جوش" يرسم بقلمه لوحة فنية بارعة الجمال نرى فيها البهاء، الذى جُبلت عليه أزهار نبات "القات" – فيما يذكرنا برائعة الرسام الهولندى الراحل "فنسنت فان جوخ": "زهرة الخشخاش" – التى يخفى جمالها الموت والدمار وسوء القرار... يا للمفارقة! فالزهور ترمز إلى شعارات الإصلاح ونشر الثقافة والمدنية التى لطالما استتر وراءها شبح الاحتلال المخيف. وأثناء قراءة الرواية، نقابل "ديتى" الذى يتزوج من امرأة مدمنة للأفيون، كان قد سبق لأخيه التغرير بها! تنجو تلك المرأة نفسها من الموت حرقًا (تطبيقًا لطقس "سوتى" الذى يقضى بحرق الأرملة "حية" مع جثة زوجها: هل يعكس هذا تمرد "جوش" على قسوة بعض تقاليد بلاده؟) على يد "كالوا" المَوتور والذى يقرر أيضًا الانتقام من تجار السموم ومطاردتهم عبر نهر "الجانج". ونلتقى أيضًا بـ "بوليت" ابنة عالم النباتات الفرنسى المتغطرسة والجاحدة لصنيع مربيتها الهندية معها: إذ سرعان ما تعود لصلف وعنجهية وعنصرية الأوروبيين حين ترتبط بالثرى البريطانى "بنيامين برنهام" –فتنسى ابن مربيتها الذى كان لها خير صديق. ويعد "برمنهام" أيضًا من الشخصيات "النمطية" التى يوظفها "جوش" للتعبير عن سخطه على الاحتلال. تبدو رواية مشوقة ومثيرة للجدل. Times Online

تدور أحداث هذه الرواية فى إحدى مصحات الأمراض العقلية الأيرلندية حيث تعيش امرأة عجوز، ناهزت المائة تدعى "روزان ماكنولتى"... امرأة بائسة ومهمشة، بدون عائلة أو أصدقاء يحتفلون بعيد ميلادها أو حتى يسيروا فى جنازتها! وإذ تنتظر "ماكنولتى" الموت بين لحظة وأخرى، تقرر كتابة مذكراتها. وبينما نتصفح الرواية، نلتقى بالدكتور "جرين" مدير المصحة عينها الذى اعتاد كتابة "مذكراته" وتدوين انطباعاته عن كل ما يراه فى هذا المكان العتيق والمتهالك. وبينما يعد "جرين" العدة لنقل مرضاه إلى مصحة جديدة، ينجذب إلى "ماكنولتى" ويدفعه فضوله المهنى والإنسانى إلى التنقيب عن السبب فى دخولها المصحة. وهنا يبدأ المؤلف فى ربط قصتيهما بعضهما ببعض وبناء نسيج الرواية القائم على خيط واحد رفيع يجمع البشرية بأسرها... إنه خيط الحزن المقدس. فلـ "روزان" التى تعيش على هامش الحياة تاريخ حافل بالمآسى والألم: فها هو والدها حارس المقابر الذى ينحرف أخلاقيًا وينساق إلى الرذيلة، ووالدتها التى تصاب بمس من الجنون، وراعى الكنيسة الذى يحاول إجبارها على اعتناق أفكاره، فتهرب منه لتتزوج أحد متمردى أيرلندا لتعيش حياة مملوءة بالخوف والتهديدات تنتهى فى مستشفى للأمراض العقلية! إن مأساة "روزان" هى تلك التى يحياها كل إنسان ينشد

المثالية فى عالم مملوء بالشر والانحلال الأخلاقى، عالم يصبح فيه الجنون أو الانهيار النفسى -على حد تعبير "برتراند راسل" - استجابة صحية لمجتمع مريض، والمجتمع الأيرلندى يعانى مرض الانقسام على الذات: يتصارع فيه أبناء الوطن الواحد على السلطة تحت ستار الدين -هذا "كاثوليكى" وذاك "بروتستانتى" -فمن العقل إذًا أن يصاب الإنسان بالجنون، وبخاصة إن ناهز عامه المائة! Telegraph.htm

لا يشير العرى هنا إلى التجرد من الملابس فحسب، بل إلى زوال المال والجاه والكبرياء؛ وفى بعض الأحيان، يرادف العرى الشفافية والوضوح وكشف الحقائق. من هذا المنطلق، تدور أحداث رواية "العراه" حول اكتشاف "فيفيان" لتسجيلات بصوت عمها "ساندرز" يروى فيها قصة حياته ويكشف حقيقته التى لطالما خبأها والداها عنها وعزلاها عنه بحجة شره ومجونه. فلم يكن هذا المجون وذاك الشر سوى ستار يختبئ خلفه من بطش النازى وأفران الغاز، التى احترق بداخلها ملايين اليهود. ورغم نزوح "فيفيان" ووالديها من المجر إلى بريطانيا لنفس السبب، إلا أن والديها رفضا العودة إلى بلادهما بحجة الولاء للبلد الذى احتميا به؛ لكنهما عاشا كالفئران المختبئة فى شقوق - فى منفى، غير راجين العودة إلى المجر أو حتى إلى وطنهما الأم - إسرائيل! إن تمزق عائلة "فيفيان" هو صورة مصغرة لشتات شعب إسرائيل؛ شعب حرم من وطنه وجرد من الشعور بالأمان والاستقرار فانتهى به المطاف إلى الشر والقسوة مثل "ساندرز" أو تهميش الذات مثل عائلة "فيفيان"! Telegraph.co.uk

تدور أحداث هذه الرواية إبان فترة رئاسة "مارجريت تاتشر" للوزراء فى بريطانيا: ما بين عامى ١٩٧٤ و١٩٩٤ إذ يتناول الكاتب التغيرات والتحولات التى يمر بها المجتمع البريطانى من خلال التحولات التى تطرأ على حياة عائلتى "جلوفر" و"سيلرز" اللتيَن تقطنان فى لندن. جدير بالذكر أن بريطانيا شهدت العديد من التقلبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية - مثل الإضرابات التى قام بها عمال المناجم - والتى تنعكس على حياة العائلتين بدرجات متفاوتة لنجد مثلاً كيف تتمتع عائلة "سيلرز" بالاستقرار، بينما تسود النزاعات عائلة "جلوفر". ويعد الأسلوب السردى القائم على التنقل من راوٍ إلى آخر -ضمير المتكلم والغائب مثلاً - بمثابة أداة مهمة فى تطويع النص لمسألة تعدد الآراء: فبينما نظر العالم إلى فترة ولاية "مارجريت تاتشر" بعين الإعجاب، ممتدحاً قوة شكيمة تلك المرأة وإطلاق لقب "المرأة الحديدية" عليها، إلا أن المجتمع البريطانى لم يجمع على ذلك، مما ينعكس بأمانة وخفة ظل فى الصفحات السبعمائة التى سطرها "فيليب هنشر" عن آل "جلوفر" وآل "سيلرز". The Seattle Times

هى أولى روايات "ستيف تولتز"، سريعة الإيقاع؛ تنتقد كافة أوضاع العالم المقلوبة رأساً على عقب: سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو دينية... إلخ من خلال علاقة "مارتن" بابنه "جاسبر". فبينما نرى "جاسبر" مسجوناً وهو لم يتجاوز العشرين من عمره بعد، يدير والده بيتًا للدعارة مع شريكه "إيدى"؛ ولكى يفلت من العقوبة أيضاً، يدعى الجنون ويدخل مستشفى الأمراض العقلية، ثم لا يلبث أن يقنع الأطباء بشفائه ليترك المستشفى ويسافر إلى "أستراليا" ليصبح مليونيراً فى وقت وجيز بالغش والطرق الملتوية! بيد أن "مارتن" لا يستطيع نسيان قصة أخيه، الذى كان غريماً له فى حب "كارولين"، ولكن ما الفائدة بعد أن مات أخوه وضاعت "كارولين"؟ وما الذى كان سيحدث إن أحب امرأة غير "كارولين"؟ عبثًا تدور كل تلك التساؤلات فى عقل "مارتن" دون أن يجد لها أية إجابة شافية، تماماً ككل أحوال العالم الغريبة والمزعجة التى تحدث دون تفسير... لقد انقسم العالم على نفسه فخرب، فأهمل الأب ابنه، وناصب الأخ أخاه العداء، وبات الثراء هو همَّ الإنسان المعاصر - سواء أكانت طريقة تحقيقه مشروعة من عدمها! إن الممتع فى هذه الرواية هو إيقاعها السريع وقوة حبكتها وتنوع ما تطرحه من قضايا تشغل عقول مفكرى عصرنا الحديث. فـ"مارتن" وابنه نموذجان للتشتت الفكرى والتدهور الأخلاقى واللهاث خلف المادة... إنه حقًا عالم ضائع ومتشظى! Telegraph.co.uk ■

الملف الرابع

محور بهاء طاهر

• نبل البطل المهزوم فى واحة الغروب

• مراوغات السؤال. مزاوغات اليقين (قراءة فى رواية بهاء طاهر) «واحة الغروب»

• «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة» قراءة فى «أنا الملك جئت» و «واحة الغروب» لبهاء طاهر

• وإليك . . . . . . ما لم أقله

• بهاء طاهر. . . ومساءلة الذات المبدعه

نبل البطل المهزوم في واحة الغروب

عبد الرحمن أبو عوف

كقارئ أولا منهوم وشغوف منذ الصبا والشباب بقراءة ورصد الرواية المصرية فى تحولاتها بناء أو دلالة فى سياق تحولات ومنعطفات الثورة الوطنية عبر حلقتها الشعبية الديمقراطية عام ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول والعسكرية الوطنية عام ١٩٥٢ بزعامة جمال عبدالناصر العظيم بكل إيجابياته وسلبياته، انتصاراته وانكساراته فهو بالنسبة لجيلنا جيل الستينيات المجيد كان الأخ الأكبر نحبه ونكره غير أنه كان صدرنا الكبير. . إلخ.

وكنا قد حددنا موقفه السياسى وهو طالب بالجامعة فى صفوف اليسار الماركسى والديمقراطية وقفت طويلاً عند بهاء طاهر كروائى وتمتعت وتعلمت وأنا أكتب عن كلية إبداعاته الخلاقة الراقية الواعية بهموم مصر المحروسة والصادقة فى شفافية حزنها، توقفت عند كل من الخطوبة وشرق النخيل وقالت ضحى والحب فى المنفى.. غير أنى لم أكن أظن وأنا فى السبعين وقد تمرست بنقد الرواية أن أقرأ روايته الفائقة الحزينة الإنسانية التى التقطت روح ونبض مصر (واحة الغروب).

إننى أمام جوهرته الروائية (واحة الغروب) أعانى انقساماً - كناقد - قاسياً ممتعاً بين تشكيل وإعداد العدد الثانى من مشروعى لتأسيس الكتاب الدورى للرواية قضايا وآفاق وبين دورى كناقد وقارئ مدمن للرواية.

بمعنى صريح كان علىّ أن أختار بين تصميم ملف كامل عن (بهاء طاهر) وإبداعه الروائى الأصيل الإنسانى وبين أن أكتب أنا كما تعودت عن فيوض الأنوار والإشراقات الروائية، التى يقدمها فى تواضع وكبرياء كاتب من منجم رواد ومعلمى الرواية الواقعية النقدية فى العالم وفى مصر. . بهاء طاهر تترسب فى أعماق قلبه وعقله دروس وتراث يحيى حقى ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، غير أنه ليس استمراراً لهم، بل هو إضافة أصيلة وخلاقة لريادتهم فى المبنى والشكل والأسلوبية التعبيرية وفى طرح قضايا ومضامين بكر حداثية معاصرة ومتجاوزة الواقع المألوف والعادى المكرر. . إلخ.

ونقدم هنا فى العدد الثانى ملفًا يحلل وينقد كلية إبداعاته الروائية الفائقة السمو والباهرة بقلم نقاد أكاديميين متخصصين فى فنون وآليات السرديات.

أما عن نفسى فليعذرنى القارئ كذلك بهاء طاهر أن أكتفى بالتركيز على إبراز ثلاثة ألحان رئيسية

تتكرر بتنويعات مختلفة فى سيمفونيته الروائية القوية الصوت :
(١) اللحن الأول نموذج الناصرى الذى يمجد صعود المشروع الناصرى للنهضة . . غير أنه دائماً وأبداً ولجدلية العملية السياسية يواجه الانكسار والإحباط والغربة مع انكسار هذا المشروع فى هزيمة ١٩٦٧ ويحزن حتى الأعماق لحصار بطله التراجيدى المأسوى وكريزما عبدالناصر ووصايته البانوبارتية . . فقد كان بالنسبة له عبر العام والخاص الحلم الوطنى المجهض . . تجسد ذلك بالصورة والرمز والمحسوس والمجاز والاستعارة فى قالت ضحى وبإحكام تشكيلى وبعد عالمى وإقليمى فى الحب فى المنفى .
(٢) استكمال المناقشة وطرح الأسئلة الجمالية للرمزية الأسطورية المجيدة تشكيلياً حول إشكالية صراع الحضارات بين الشرق والغرب والذى بدأ تقاليدها معلم الرواية التعليمية رفاعة الطهطاوى فى ترجمته لوقائع تليماك ، وعلى مبارك فى مصباح علاء الدين والمويلحى فى حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم فى ليالى سطيح وفجر الرواية المستوفية الشروط الفنية حيث عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، وأديب لطه حسين وقنديل أم هاشم ليحيى حقى .
لقد عرفت بها طاهر أول مرة فى حجرة الموسيقى الملحقة بمتحف الفن المصرى المعاصر وسط البلد أيام إدارة الفنان صلاح طاهر وعرفته مذيعاً مثقفاً بصوته الرخيم الحكيم الناعم الصلب فى البرنامج الثقافى .
وعرفته ناقداً ومترجماً للمسرح مسرح الستينيات وعرفته ناقداً ثقافياً فى أولاد رفاعة .
كذلك عرفته كقارئ منهوم بدراسة التراث الحضارى والأثرى لمصر القديمة وأساطيرها وأغوار وأعماق الميثولوجيا المصرية وله خصوصيته الفكرية والجمالية فى تفسير هذه الأساطير إنه يذكرنا بشادى عبدالسلام .
إن كتاب الرواية (قضايا وآفاق) بهذا الملف يرد الاعتبار لأنبل روائيى الستينيات بهاء طاهر الذى حاول يوسف السباعى عندما هيمن على وزارة الثقافة والإعلام أن يحاصر ويطارد بهاء طاهر لأنه حسب تعبيره الفج (شكله يسارى) ، وبكل شرف الكاتب المستقل والمشروع الروائى الوطنى التقدمى ترك بهاء طاهر وظيفته فى الإذاعة والأصعب ترك روحه وهمه مصر المحروسة إلى المنفى الاختيارى بسويسرا ليعمل مترجماً ويقرأ ويحتك بالحضارة الأوروبية .
غير أنه أبداً لم ينس هموم الوطن الأم الذى تعرض للانتهاك والتراجع عن مكتسبات المشروع الناصرى للنهضة منذ السبعينيات وتحولات السادات الدرامتيكية فى السياسة الخارجية والداخلية والصلح مع العدو الإسرائيلى والانفتاح السداح مداح وتشكل هيولى طبقة رأسمالية عشوائية من السماسرة والكومباردور ووكلاء عمولة وفتح سوق العمل المصرفى للأجانب . . إلخ .
إن قلم الناقد هنا يصارع موضوعية رئيس التحرير ويحاول فى إيجاز وتركيز مقاربة فى حدود الانطباع النقدى لجوهرة بهاء طاهر (واحة الغروب) التى تشكل فى اعتقادى مرثية أسيانة تجمع فى وحدة عضوية بين (الينبوع والغياب) ينبوع حلم وطنى قد تم انكساره وهزيمته لأول ثورة وطنية ديمقراطية للطبقة المتوسطة المصرية أبرزت دور العسكرتارية المصرية الوطنية بقيادة الفلاح المصرى أحمد عرابى ، الذى تحدى لأول مرة الخديو توفيق أضعف وأحقر أبناء سلالة محمد على ، وحرك الجيش المصرى وحاصر قصر عابدين ، وشهر سيفه فى وجه الخديو المحاط بكل من ممثلى الإمبريالية الإنجليزية والفرنسية مطالباً بالدستور والبرلمان وإنقاذ المالية المصرية من توغل الاستعمار الاقتصادى الإمبريالى كمقدمة للاحتلال .
وقدانكسر وهزم عرابى رمز القيادة الوطنية لأول ثورة ديمقراطية مصرية غير أن قوانين الجدلية الاجتماعية لصراع الطبقات وصراع حركات التحرر الوطنى لم تهزم صيرورة واستمرارية الثورة الوطنية التى ما أسرع ما تجلت فى ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول لتستكمل حلقاتها وتكتمل فى سياقات داخلية وإقليمية وعالمية جديدة فى تدخل العسكرتارية الوطنية فى الثورة الوطنية فى ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ بقيادة عبدالناصر الذى استفاد

من درس جده عرابى فخلع الملك فاروق وأسقط الملكية وأعلن الجمهورية وتتابع مسلسل الاستقلال الوطنى بمعاهدة ١٩٥٤.

وإذا كان بهاء طاهر يشيد وقائع ونماذج روايته الفاتنة (واحة الغروب) فى سياقات مرحلة تاريخية منها: من تاريخ ثورة ١٩٥٢ بحلقاتها الثلاثة عبدالناصر السادات مبارك.. وهى حضورنا المعاش عام ٢٠٠٦ حيث تم اغتيال المشروع الناصرى للنهضة واستبدل بالتبعية والمهادنة مع العدو الإسرائيلى وحكم تحالف الثورة مع السلطة.. إلخ.

وهذه دلالة (الغروب) فبهاء وأنا أعرفه له موقف من هذا الانهيار، فإن بهاء لا يهرب من مواجهة هذا الحاضر الكئيب إلى التاريخ عندما يجسد بالصورة والرمز أحداثًا مجيدة لصعود الوطنية المصرية فى حلم ثورة عرابى ١٨٨١ وما أعقبها من صعود وانكسار وهزيمة رمزها عرابى واعتقاله ومحاكمته ونفيه واحتلال إنجلترا لمصر بمباركة الخديو الخائن وكبار ملاك الأرض والأرستقراطية التركية والشركسية بقايا مؤسس الأسرة العلوية محمد على.

بهاء طاهر لا يهرب من مواجهة قبح الحاضر عندما يعود بنا وبالقارئ إلى زمنية التاريخ الماضى عندما ينحت بإتقان تشكيلى وشاعرى حزين وأسيان نموذجه الروائى الاتكالى الإنسانى ضابط البوليس المصرى (محمود عبدالظاهر) الذى مسته وشكلت شبابه ورجولته وكونت رؤيته السياسية الوطنية وثقافته العابرة أحداث ووقائع مجد صعود الثورة العرابية وفى الوقت نفسه انكسارها وهزيمتها وهزيمة مصر وأيضاً هزيمته الخاصة الحياتية السرية وأحدثت شرخًا وانفصامًا فى مكونات شخصية وأدب لخبرته التراجيدية وأيضًا شكلت مصيره وجعلته أيضًا وبتجسيد روائى مهيبًا يعانى من سؤال حياته الصعب (هل خان؟) هل تراجع؟ هل خاف على مستقبله فى جهاد الأمن الذى خضع لسيطرة مفتش وزارة الداخلية الإنجليزى.

محمود عبد الظاهر ابن أسرة متوسطة صغيرة أبوه تاجر يسكن فى حى عابدين.. هو مصرى وجو بيت العائلة مصرى. أصيل له عبق البيوت المصرية الطيبة المتدينة.. هذه العائلات التى انقرضت بدفئها المصرى وحلت محلها تشوهات العمارة الحديثة وبرودة حياة ساكينها وزيفهم الآن.

يسرد الراوية الأول محمود عبدالظاهر ببساطة مدخلنا لجوهر نشأة حياته الخاصة فى ارتباط عضوى مع غليان مصر الحبلى بالثورة (أما أنا فلم يعكر صفو حياتى شىء، البلد كله كان يغلى فى آخر أيام الخديو إسماعيل وأنا أتلكأ فى المدرسة التجهيزية حتى يقترب سنى من العشرين، أعرف النساء وأعاشر الجوارى وأقضى الليالى مع الصحاب نتنقل بين المقاهى والحانات وبيتنا الكبير فى عابدين لا تنقطع فيه الولائم ولا يكاد يخلو ليلة من الضيوف وحفلات السمر وأشهر المطربين والمطربات فى كل ليلة فيما عدا ليلة الجمعة يرفع الخدم فى نهار الخميس كل الأثاث من الصالة الكبيرة، فى الطابق الأول، ويفرشونها بالسجاجيد ويعبقونها بالبخور وتوضع فى الأركان أباريق النحاس المملوءة بالماء المعطر بالماورد.. تلك ليلة أهل الطريقة والإنشاد والذكر التى يهجر فيها أبى وأنا معه كل متعة أخرى، أرتل مع المرتلين وأتطوح مع الذاكرين إلى أن يغمرنى العرق وتنحل أطرافى فيأتى النوم بعدها هادئًا وعميقًا طوال الليل، وفى الصباح أذهب مع أبى وآخر مبكرين لصلاة الجمعة فى مسجد سيدنا الحسين، لكن فى الليل ترجع الدورة إلى ما كانت عليه).

هذا المقطع يجسد أصالة نشأة (محمود عبدالظاهر) وعبق شريحة طبقته المتوسطة القاهرية ؛حيث التجارة للأب والتدين والتصوف غير أنه فى الوقت نفسه يكشف عن ثنائية شخصية محمود عبدالظاهر الشاب فى العشرين حيث اللذة والشهوة الأبيقورية وعزيزة الأيروس وشرب الخمر ومعرفة الجوارى ومعاشرتها هى والنساء.

تمهيد سردى ميلودى لحياة خاصة يتصاعد لحنه السيمفونى ليذوب ويتجاوز الحياة السرية الخاصة إلى آفاق الحياة العامة؛ حيث يلتحم المصرى الشخصى مع المصير التاريخى للثورة.. وهذا ما يؤكد عمق بصيرة الواقعية النقدية أو الجدلية فى إبداع بهاء طاهر.. الخصوصية الخاصة للنموذج

الروائى والعمومية التاريخية لإدراك النموذج ووضعيته فى التحام مع طموح الثورة الوطنية العرابية (إلى أن قادتنا أقدامنا مع ضحى ذات مساء بالمصادفة إلى مقهى «متاتيا» بميدان العتبة، وهناك رأيت ذلك الرجل المعمم الذى يتحدث العربية بلغة الأتراك أو أهل الشام، لم أكن قد سمعت مثل كلامه من قبل أو لعلى كنت أسمعه ولا أهتم به، لكن كلام الشيخ الأفغانى وحماس المريدين حوله فى حلقته أرغمانى على أن أسمع وأن أهتم، فأدمنت إلى جانب الخمر والنساء مجالس الشيخ وقراءة الصحف التى يحررها تلاميذه (مصر) و(التجارة) و(الطائف) كلما أغلقت حكومة الخديو صحيفة منها انتقل إلى أخرى جديدة تكرر ما كانت تقوله أختها المصادرة، وكلها تهاجم الحكام الذين أغرقوا مصر بالديون وقادوها إلى الإفلاس، فكلها تشتعل بالغضب، لسيطرة الأوروبيين حتى صار منهم نظار فى حكومة البلد وموظفون فى كل نظارة، وأسمع أيامها أيضاً أن الشيخ وبعض مريديه يعتنقون الماسونية وأن أتباع هذه العقيدة ينتمون لديانات مختلفة ويجمع بينهم الإيمان بالحرية والتآخى بين الناس من كل جنس فأسعى إلى أن أنضم أنا أيضاً إلى محفل ماسونى وأنتظر اليوم الذى تصبح فيه الأرض كلها محفلاً واحداً لعالم من الأخوة الأحرار، وأسمع بتكوين حزب وطنى سرى. أقرأ منشوراته المعنونة «مصر للمصريين» فيجرفنى الحماس وأسعى للانضمام للحزب غير أننى لا أعرف طريقة للوصول إليه، تعطلنى أيضاً أول خيانة غيرت حياتى عندما أفلست تجارة أبى لكنى مازلت حتى الآن لا أفهم كيف كنت أفعل كل هذه الأشياء دون تردد. كان كل شىء يسلم إلى الآخر بسلاسة دون أى قلق أو تأنيب ضمير، كما لو كان طبيعياً جداً أن أسكر وأن أتردد على المحفل الماسونى وأضاجع النساء وأذهب إلى حلقة الأفغانى، وأدور مع أبى والمريدين فى حلقة الذكر، بل فكرت أيامها أن أهتم بالدراسة لأحصل على الشهادة وأدخل مدرسة الحقوق. فقد كنت فى الثانوى أحب وأهوى حصص الخطابة والأدب، ولولا إفلاس أبى وعدم بقاء مورد للبيت الكبير الملىء بالجوارى وبالخدم فاجتهد أبى إلى أن ألحقنى بالشرطة وتخرجت لأعول أمى وأحسن بمرتبى».

وأسأل نفسى الآن.. إن يكن كل ذلك الماضى البعيد قد اختفى.. أسأل إن يكن ذلك الشاب الموزع الروح قد التأمت أجزاؤه أم زادتها الأيام تبعثراً حين تزوجت كاترين بعد طول تردد كنت أحلم أن تستقر النفس أخيراً.. ها هى أسرة وبيت وزوجة ذكية وشجاعة، فلماذا لم يأت ذلك الاستقرار أبداً، لماذا هو مراوغ وبعيد؟ اليقين الوحيد هو تلك البذلة الرسمية التى ألبسها، والمهنة التى جاءتنى دون أن أرغبها ولم أعد أعرف لنفسى مهنة غيرها، رغم كل ما جرته علىَّ عبر السنين.

ثم هذه الواحة.

وقبل أن نتكشف تعقد جدلية وتناقضات التغيرات والتحولات التى مست حياة وسلوكيات ومصير كل من (محمودعبدالظاهر) وكاترين مع آفاق الصحراء وأغوار ومتاهات وأسرار عالم والحياة السرية لواحة سيوة، التى قدمها المؤلف فى إيهاب من التصوير الشعرى والبصرى والدرامى فأصبح لها فعل روائى وعنصر بنائى جمالى وليست مجرد ديكور تتحرك فى مجاله دمى بل هو حياة تنبض وتحس بها وفى رحابها تلتقى بشخصيات ونماذج إنسانية مصرية لا خصوصيتها الصحراوية والبدوية.

قبل رصد تغيرات حياة الصحراء وأعماق حياة الواحة ومخاتلاتها وإشكالياتها على حياته ومصيره الدامى نثبت حقيقة دامية شكلت مصير هذا الشاب الوطنى النبيل الذى تفتح وعيه ونمى حسه الوطنى على إرهاصات ثورة عرابى وأنتمى لأسباب قهرية عائلية لجهاد الأمن.

إن سلطة الاحتلال الإنجليزى مجسدة فى مفتش نظارة الداخلية الإنجليزى الذى عن طريق مخابراته جمع معلومات عن محمود عبدالظاهر تفيد شبه انتمائه لثوار عرابى حتى فى مستوى التعاطف، قد استصدر أمراً من ناظر الداخلية لنقله مأموراً لواحة سيوة.. وأن ينفذ النقل فوراً ومعنى ذلك النقل هو حكم الإعدام عليه.

حدثه الزملاء (عن قوافل عديدة تاهت فى الصحراء وابتلعتها الرمال.. قوافل صغيرة ضاعت، وجيش فارسى جرار هزمته الصحراء فى الزمن القديم

وطمرته الرمال إلى الأبد وهو فى طريقه ليغزو الواحة، قالوا لى محظوظة هى القافلة التى تنهى الرحلة قبل أن ينفد زادها من الماء، وقبل أن تغير الرياح معالم الطريق فتبنى تلالاً لم يكن لها من قبل وجود وتدفن الآبار التى يعولون عليها فى سقيا الجمال، ومحظوظة أيضاً إن لم تهاجم مضاربها فى الليل ذئاب أو ضباع وإن لم يلدغ الثعبان من ركبها واحداً أو اثنين).

يقول: «قبل ذلك وغيره فلم أهتم به، خوفى من وصول القافلة سالمة إلى مقصدها لا يقل عن خوفى من أن تضل الطريق إليه، أعلم جيداً أنى ذاهب إلى المكان المنذور لقتلى وربما لمقتل كاترين معى».

ذلك إذاً من بين ما كان يلمح إليه المستر هارفى فى مقابلة اليوم.

دخلت مكتبه مصمماً أن أستفزه.. ما الذى يعنى الآخر.

ويدور حوار ملتو متعدد المستويات استعمارى خبيث ومهين لوطنيته ومصريته بين المستشار الإنجليزى وبينه أمام ملف (واحة سيوة) (إذاً فأنا أعرف حضرة الصاغ محمود أننى سأتعامل فقط مع رؤساء العائلات، الذين يسمونهم فى الواحة الأجواد ولا شأن لى بالفلاحين «الزجالة»).

لا يخصنا بالطبع الجوانب الأخرى من نظامهم الذى يعزل الرجال عن النساء فى سن الشباب مسألة لا تعنينا لا دخل لنا بعاداتهم البدائية ونعرف أنهم ينقسمون، هناك عشيرتان متخاصمتان والمعارك بينهما لا تنقطع وحتى هذا لا شأن لنا به، هذه المعارك جزء من حياتهم وهم أحراء فيما يفعلونه بأنفسهم، إلا بالطبع إن أمكن عن طريق مخالفات معينة مع عشيرة أو أخرى تحويل ذلك إلى وسيلة لضمان السيطرة، هذه مسألة مجربة ومضمونة بشرط ألا يستمر التحالف مع طرف واحد لمدة طويلة، يجب أن يكون التحالف مع هؤلاء مرة ومع خصومهم فى المرة التالية.. هل تفهم؟!

هكذا يهزم (محمود عبدالظاهر) مرتين من الاحتلال الإنجليزى وهو جيل ثورة عرابى يتحول إلى أداة قمع لأهله فى صحراء واحة سيوة مهمته كما حددها المفتش الإنجليزى ستكون جمع الضرائب مهمة صعبة كما نعرف صعبة جداً..

حب البقاء سيعلمك هذه السياسة وغيرها يا ميجور.

وبعد توقف يسخر المفتش من أن أهل سيوة بنوا حصناً فى الجبل وبنوا البلد وراء الحصن ليحموا أنفسهم من غارات البدو ومع ذلك فإن الدماء التى كان يسفكها البدو فى العراء يتكفلون هم بإراقتها وراء الأسوار.. هو يجد هذا مدهشاً جداً.. يجده شرقياً.. ويعود محمود إلى حسه الوطنى. ويقول غاضباً: (مثل هذه المعارك بين الأهالى موجودة فى الشرق وفى الغرب يا مستر هارفى.. هذا يختلف عن غزو الأغراب وهنا يفاجئ المفتش محمود بأنه مازال متأثراً بأفكار الثورة العرابية فيتنصل محمود من هذا الاتهام ويقول: لم أكن متعاطفاً مع أى عصاه كنت أؤدى واجبى لا غير دفعت الثمن ظلماً مرتين).

وحتى لا تستغرقنا التفاصيل فهذا المقطع من الرواية يعطينا سر مأساة محمود وإشكالية حياته ومصيره والتى أبدع بهاء طاهر فى بنائها من محورين الخاص والعام فى حياة وسلوك ومصير بطله المأسوى المأمور محمود عبدالظاهر فهو ضابط الأمن الذى كان يؤمن ويتعاطف مع زعماء الثورة العرابية والذى شهد وأصيب فى الهجوم الوحشى البربرى بضرب الأسطول الإنجليزى لطوابى المدفعية للجيش الثورى المصرى وأهل الإسكندرية، كان مراقباً حتى بعد الاحتلال من مخابرات الجيش الإنجليزى ولذلك اختاروه مؤمراً لواحة سيوة ليمارس القمع على جزء من شعبه ويصبح عرضة للموت، لأنه ومنذ أن ضم محمد على واحة سيوة للدولة المصرية فهى مجرد أرض زراعية صحراوية يعيش فيها أهاليها على زراعة وزيوت.. إلخ. فعليه أن يفرض عليهم الضرائب والقهر أنه يقر أن يقول أمام المفتش الإنجليزى (لم أكن متعاطفاً مع أى عصاه، كنت أؤدى واجبى لاغير ودفعت الثمن مرتين) إن الإشكالية التى يجسدها بمهارة نقية بهاء طاهر هو دفع القارئ للتساؤل هل خان محمود عبدالظاهر بداياته فى التعاطف مع الثورة.

إنه وهو فى رحلته مع زوجته الإيرلندية كاترين المشغولة بنهم بالبحث عن مقبرة الإسكندر، الذى

أصر على أن يصبح أبي الإله آمون وسوف تعرف في سياقات الرواية كراهية محمود لهذا البحث الأثرى الذى سبب له مشاكل فى عمله بالواحة حيث إن كاترين ترغب فى زيارة المعابد وتثير سخط أهالى الواحة للخروج عن تقاليدهم وعرفهم بجانب أنهم متخلفون فى معاملة الآثار ويعتبرونها كنوزاً.. هذا جزء لا نريد أن يستغرق فيه عن مدى مناقشة طموح الإسكندر الحضارى فى وحدة البشرية وثقافتها.. غير أنه بالنسبة لشاعر محمود مجرد غاز مثل الاحتلال الإنجليزى مما سيدفعه فى نهاية الرواية لتدمير المعبد وتدمير نفسه وانتحاره المجانى ليتخلص من أزمة حيرته التى نجدها فى هذه العبارات المثقلة بالفكر والفن والشاعرية الحزينة للبطل المهزوم فى كلية روايات بهاء طاهر.

إنه يتذكر مشاهد الولى الذى خان عرابى وثورته وشعب مصر؛ حيث كان يسكن فى عابدين ويهمس مفجوعاً (ما بالفعل أزمتى؟ هذا عهد قديم مضى وانقضى فما المشكلة الآن؟ قمت من مكانى ومشيت موليّا وراء ظهرى الخيمة. والواحة المهجورة لا شىء غير الرمل وتلال بنية بعيدة مثل تماثيل لوحوش رابضة، رأيت الرجال ينامون مبعثرين فوق الرمل يحتمى كل منهم بما يجده من ظل تحت نخلة أو شجيرة أو فى ظل جمل بارك والبعض يغطون وجوههم بمناديل كبيرة، استطاعوا هم أيضاً أن يجدوا السلام والنعاس فى هذا القيظ.. وحدى إذًا أنا العاجز عن النوم أقضى الأيام والأعوام فى تلفيق صلح مع نفسى لأعيش طويلاً. ما أن أقول: إننى عملت ما كان ينبغى عمله حتى يهزأ منى شىء فى داخلى فأجرى إلى الخمر والنساء مثلما كان حالتى وأنا مراهق وشاب، لكن أين هى براءة العمر الأول عندما كانت الأشياء سهلة وبسيطة وطمأنينة النفس تأتى دون تعب ولا تعقيد وما جدوى التفكير فى ذلك على أى حال.

وليسمح لى القارئ أن أتوقف هنا لكى أستأنف الكتابة عن فتنة وإغراء (واحة الصحراء) للناقد فى العدد القادم، فما أردت إلا أن أشير لخط واحد من خطوط الرواية والتوقف عند بطله النيل فى انتمائه للثورة وفى هزيمته أيضاً وهو دائماً بطل بهاء طاهر نفسه ومعادل موضوعى لرؤيته السياسية والحياتية، التى تشهد الآن على هزيمة ثورة ١٩٥٢ وعبدالناصر.■

مراوغات السؤال . مزاوغات اليقين
(قراءة فى رواية بهاء طاهر
"واحة الغروب")

د . حسين حمودة

-١-

فى هجير عالمها وقره، يتحرك سرد رواية بهاء طاهر (واحة الغروب)(١) تحت لفح السؤال وبرده. من الفصل الأول بالرواية إلى فصلها الثامن عشر الأخير، ينهض السرد كله على السؤال؛ يتأسس فى رحابة السؤال وينبنى بحافز السؤال. يتعدد الرواة فى هذه الرواية: محمود، كاثرين، الإسكندر الأكبر، الشيخ يحيى، الشيخ صابر.. وتتباين تكويناتهم وعوالمهم وتصوراتهم.. وتختلف زوايا رؤاهم وطرائق سردهم.. لكن، مع ذلك كله، يظل السؤال هاجسهم المشترك جميعًا، كأنهم مسكونون به ومدفوعون إليه ومساقون إلى العثور، أو عدم العثور، على إجابات عصية عنه. وعلى الرغم من الانتقالات الواضحة، عبر قسمى الرواية وعبر فصولها المرقمة والمعنونة بالأسماء، المروية بأصوات هؤلاء الرواة المتكلمين، وعلى الرغم من الحركة الجلية من قسم لآخر، ومن فصل لآخر، ومن صوت آخر.. لا تكاد صفحة من صفحات الرواية جميعًا تخلو من صيغ السؤال أو التساؤل أو المساءلة، أو من معانى هذه الصيغ ودلالاتها التى تجعل الشخصيات - جميعًا تقريبًا - وتجعلنا معهم، يلهثون ونلهث فى حركة متصلة تجسد التوق إلى مقاربة إجابة نائية، وتعبر عن الطموح إلى مشارفة يقين محال، وتصور السعى إلى اقتناص المعنى فى عالم قد غاب عنه المعنى، أو فى عالم انطوى على ملابسات وتعقيدات تكثر معهما المعنى وتبعثر؛ لم يعد واحدًا، ولا نهائيًا، ولا مطلقًا. وخلال لهاث هذه الحركة الدائبة، عبر قسمى الرواية وفصولها، وخلال رحلتنا إلى"واحة"الغروب"، مع أصوات الرواية وشخصياتها، وخلال شهودنا الوقائع التى تقترب حينًا من زمن ومكان مرجعيين بعينهما، وتحلق أغلب الأحيان فوق ما يجاوزهما.. نكون قد استكشفنا ملامح العالم الذى تقتنصه وتجسده هذه الرواية من بين ثنايا التاريخ والمخيلة التى تتأمله؛ تعيد تكوينه وتشكيله بل وتعيد خلقه من جديد، ونكون قد تعرفنا جوانب غير مأهولة، لم نكن قد قاربناها من قبل، فى"تصوراتنا اليقينية" عن هذا العالم، وعن أنفسنا، وربما لم نكن قد قاربناها فى كل ما"تصورنا" أننا نمتلكه من"يقين".

- ٢ -

يضم قسما الرواية ثمانية عشر فصلا. فى هذه الفصول جميعًا نتنقل بين الرواة المتعددين لنتعرف عوالمهم الداخلية والخارجية معًا، ورؤاهم لأنفسهم ورؤى كل منهم للشخصيات الأخرى، فضلا عن رؤاهم للعالم المدهش، الموصول بمنابع الطبيعة الأولى، الذى يقطع - عكسيًا، من الطرف الآخر إلى الطرف الأول - متصل "الطبيعة" - "الحضارة"، والذى يجاوز - مع ذلك - حدود زمنه (القرن التاسع عشر) كما

يجاوز آفاق مكانه (واحة سيوة بالصحراء الغربية لمصر) إلى ما لا يحد بأية تخوم من زمن أو مكان. "واحة" "الغروب"، عنوان الرواية - الذى يعبر عن تصور "زمكانى"، أو عن "متصل زمنى/ مكانى" بامتياز(٢) - يتردد ترديدات شتى على مستوى جزئى بالرواية؛ إذ يشار إلى أن "الزجالة"، مزارعى الأرض، العبيد تقريباً، "ممنوع عليهم الزواج أو دخول المدينة وعبور أسوارها **بعد غروب الشمس**" (الرواية، ص ١١ - وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا)، وإذ يتوقف بعض الشخصيات عند معتقدات المصريين القدماء عن "الغرب" أو "الأفق الغربى"، "**مملكة الموتى** وأرض الحساب التى اعتقد المصريون أنها فى مكان ما فى الصحراء الغربية، وبما أن سيوة هى أقصى الغرب من مصر فلعلهم اعتبروها أيضاً **آخر محطة تغرب فيها الشمس عن الدنيا**" (انظر الرواية ص ٢١٩) وإذ يتحدث "محمود"، المأمور الذى تم إرساله من القاهرة لجمع الضرائب من الواحة، فيما يرويه، عن علاقته بزوجته الإيرلندية "كاثرين" بعدما انكسر شىء لا يعرفه فى هذه العلاقة: "انتهى هنا - بكلماته - نهار علاقتنا إلى **غروب** فى هذه فى (كذا) **المحطة الأخيرة إلى الأفق الغربى**" (الرواية، ص ٢٢٩) وإذ تقرأ كاثرين ما ترجمته من سطور مدونة على جدران معبد بالواحة، تخاطب "المعبود الخفى الأسماء": "يامن تفتح عينيك فتهب النور للحياة وتغمضهما فيحل الظلام (...) تشرق بالنهار على أرضهم وفى الليل ترحل لترعى **أهل مملكتك الخالدين فى الغرب**.. امنحنى بركتك يا إلهى.. أنت يامن قهرت كل الأعداء فى **الأفق الغربى**" (الرواية، ص ٢٨٠).

فى هذه المحطة الأخيرة بالأفق الغربى، مآل الموت والخلود معًا، ملتقى الختام والأبد فى آن، تتقاطع عوالم شخوص الرواية التى قدمت من أماكن شتى، ولأسباب متباينة، بمن فى ذلك بعض مستوطنى الواحة أنفسهم، الذين كانوا قد ارتحلوا وحطوا هنا فى زمن أقدم، متسائلين وباحثين عن يقينهم، ومساقين - بدوافع وبطرائق عدة - إلى ما يجعلهم ينظرون إلى مسارات حيواتهم كلها كأنما من ضفة أخرى، أو من "أفق" آخر. كأن هذا الأفول، أو هذا الشعاع الغارب فى هذه المحطة الأخيرة، يفتح أعينهم وعقولهم وأرواحهم، ببصر آخر وببصيرة جديدة، على كل نور أو ظلام شهدوه من قبل، وكأن هذه المحطة الأخيرة تجعلهم يطلون وراءهم، بنظرة كلية، صائبة وصادقة لأنها نهائية، على كل ما اجتازوا من محطات، وكأن هذا كله يحفز بداخلهم ثوران الأسئلة والتساؤلات وفورانهما؛ حول معالم رحلتهم التى قطعوها فى العالم الذى عرفوه أو خبروه (سوف يتساءلون ونتساءل معهم فى النهاية: "هل عرفوه أو خبروه حقًا؟!")، وحول ملامح رحلتهم الأخرى فى العالم المجهول.

- ٣ -

حضور الأسئلة ماثل بما يشبه الإلحاح والملاحقة، يكاد يكون متجذراً فى "تكوينات" أغلب شخوص الرواية. لا يستطيع محمود، مثلا، أن يكمل يوماً من أيامه "دون أن تطاردنى - بكلماته - الأسئلة" (الرواية، ص ٩١). وتتحرك زوجته كاثرين مدفوعة بنزوع داخلى إلى حل الألغاز: "هذا لغز آخر يجب أن أحله وأنا أبحث ألغاز الإسكندر" (الرواية، ص ٩٣) عندى أسئلة حتى عن الأرواح نفسها" (الرواية، ص ١٠٢). يطرح الشخوص على أنفسهم وعلى الآخرين - وعلى من، وما، يجاوز أنفسهم والآخرين - ما يطرحون من تساؤلات وأسئلة، ويبقى مدوّما فى رءوسهم طنين تساؤلات وأسئلة أخرى لا يطرحونها: "لم أسألها عما تقصده ولا كان هناك وقت للسؤال" (الرواية، ص ٣٦).

عمن، وعم، يتساءلون؟

من التساؤلات ما تطرحه الشخصيات على ذواتها، حول ذواتها.

يتساءل محمود، مخاطباً نفسه بصيغة "الالتفات"، عن أزمته السابق وجودها على مجيئه إلى الواحة: "لكن هناك شىء (شيئًا) أبعد من ذلك موجود (موجودًا) **معك من زمن** ولا ذنب فيه للعواصف أو الصحراء **فما أزمتك** يا محمود؟" (الرواية، ص ٣٨) ويستعيد سؤال كاثرين له: "وتسألنى كاثرين ما **أزمتى**؟"، قارعًا التساؤل المستعاد بتساؤل جديد:

"لكن بالفعل ما أزمتى؟" (الرواية، ص ٤٢) كما يتساءل حول تعامله مع أهل الواحة: "لماذا أساعدهم وأنا أعرف أنهم يتمنون الخلاص منى؟" (الرواية، ص ٧٨). فى غير سياق وغير موضع، لا يستطيع محمود أن يفهم ذاته ولا مبتغاه، فيظل يتساءل حول مرامه وهويته: "**إذن فما الذى أريده؟ ليتنى أعرف ماذا أريد!** ليتنى أعرف ما أريد ومن أكون!" (الرواية، ص ٧٩). " إذا كنت **لا أفهم نفسى** فكيف أفهم القدر؟ فليكن ما يكون!" (الرواية، ص ٩٠) "**فما الذى كنت أريده؟** مرة أخرى ما مشكلتى؟" (الرواية، ص ٢٠٢). وأحياناً يقترب من حدود فهم ما لبعض أسباب أزمته دون أن يصل إلى إجابة عن تساؤلاته المحومة حول ذاته ولا حول ماذا تريد: "لم أكن أبداً شخصاً واحداً كاملا فى داخله (...) بقيت قانعاً بالسخط على نفسى وعلى الإنجليز وعلى الدنيا كلها **دون أن أعرف ماذا أريد**" (الرواية، ص ٢٠٢). يتمنى محمود، فى موقع متأخر بالرواية، وفى سياق لاحق من وقائعها، لو كان شخصاً آخر غيره: "ليتنى لم أكن أنا! ليتنى كنت أخى سليمان مثلا"، "لو كنت سليمان ما **عشت هذا العمر من الحيرة..** لو كنت سليمان.. لو كنت.." (الرواية، ص ٢٠٤) ثم ينتهى محمود إلى موات سابق على موته النهائى الأخير، متسائلا عما حدث بداخله من تبدلات ساقته وانتهت به إلى تبلد وخواء كاملين: "ما الذى جرى لى؟ لماذا لا أشعر بأى غضب؟ لماذا لا أشعر بأى شىء على الإطلاق؟" (الرواية، ص ٢٧٥)(٣).

وتتساءل كاثرين، بقدر أقل من الإحساس بالتأزم، عما تريد، ولماذا تريد ما تريد. هل ستأتى - مثلا - أختها فيونا إلى مصر، وهل تريدها أن تأتى؟ "لأمض إلى النهاية. **هل أريدها** بالفعل أن تأتى(...) أم أريد أن تظل بعيدة؟" (الرواية، ص ٢٣). تسائل نفسها حول بعض ردود أفعالها: "لماذا تسمرت فى مكانى مأخوذة بهذا الوجه؟ وهل هى مفاجأة الود وسط كل هذا العداء غير المفهوم؟" (الرواية، ص ٩٥). وتتساءل عن حياتها؛ عما كانت وكيف غدت وإلام آلت، ولماذا حدث لها ما حدث من تحولات جعلتها تفقد السيطرة على ذاتها: "**ما الذى يحدث لى بالضبط؟**"، "الآن لا إرادة لى (...) ماذا أصبحت؟" (الرواية، ص ١٧٣).

تلاحظ كاثرين أن هذه الواحة تنطوى على طاقة غامضة "تغيّر" من يأتى إليها، وتتوقف عند التغير الذى قد طرأ عليها، وتتساءل عما إذا كان كشفاً عن ذاتها الحقيقية، التى ظلت متوارية مطمورة بداخلها أو خلقاً لذات أخرى، وفى كل الحالات تتساءل عمن تكون: "يوجد شىء هنا يغير الإنسان. فى هذه الواحة (...) شىء يغيرنا"، "**وإذن فمن أكون**" (الرواية، ص ١٧٥).

ويتساءل كذلك الإسكندر الأكبر - الذى يفارق موته الطويل، أو يطل منه، فيتكلم بصوت داخلى خلال الفصل الثامن بالرواية(٤) - حول ذاته التى لم يستطع فهمها طيلة حياته: "**من أكون حقاً؟ من أنا؟**" (الرواية، ص ١١٥).

- ٤ -

التساؤلات الحائمة حول ذوات الشخصيات بالرواية مشوبة بنبرة تشبه "المراجعة"، وربما "المحاكمة"، التى تقوم بها أو تعقدها هذه الشخصيات بداخلها لتبحث عن "حقيقة" لم تتكشف ولم تتجسد أبداً، ولتتأمل فى علاقتها بنفسها، وعلاقاتها بكل من عرفت وبكل ما عرفت، بما يجعل صوت الذات الواحدة يتناسل إلى أصوات عدة، كأنها تمثيلات لأطراف "الاستجواب" و"المداولة" و"الحكم" فى تلك المحكمة التى تتحول خلالها هذه الأصوات الداخلية المتناسلة إلى متهمين هم أنفسهم "شهود" و"مدعون" و"محلفون" و"قضاة"، بما يقترب أحياناً من حد "التوزع"، وبما يصل أحياناً إلى حد "الانقسام". وفى الحيز الكبير من السرد القائم على هذه التساؤلات، الذى تتوقف فيه هذه الشخصيات عند تجربتها كلها فتحاكم أفعالها وممارساتها وتجاربها واختياراتها، تتردد مفردات حول "البراءة"، و"الذنب"، و"المحاكمة"، و"العدل".. إلخ، أو تدور فى المجال الدلالى لتلك المفردات.

محمود، الذى يخفى ويكابد إحساسه بخيانته ثورة عرابى مع من خانوها، يتساءل بنبرة اعتراف حول دوره الذى كان ودوره الذى لم يكن: "كيف كان لى أن أقول لهؤلاء المهاجرين الذين يسبوننى

إننى أنا، **بالذات، لم أخن**" (الرواية، ص ٤٦)، ويدفع نفسه، كأنما يسوق شخصًا آخر، إلى المثول فى مواجهة الحقيقة التى طالما هرب من مواجهتها: "لكن تعال الآن! انتهى وقت الخداع. **ما الذى فعلته أنا بالضبط** فى الثورة؟ كنت أجرى من شاطئ البحر إلى المستشفى لأنقل الجرحى والقتلى؟ (...) نساء من الإسكندرية أيضًا فعلن ذلك ولم يعتبرن أنفسهن بطلات ولا شهيدات. عشن فى صمت ومتن فى صمت. **فما الذى فعلته أنت بالضبط؟**" (الرواية، ص ١٢٧). خلال المواجهة للحقيقة، الآن، بات بإمكان محمود، وربما بات لزامًا عليه، أن يمنح الغفران الكامل لمن خانوا الثورة خيانة أكثر وضوحًا وعلانية؛ يفكر فى "طلعت" الذى خان ونال مكافأته، على نحو لم يفكر فيه من قبل: "حتى ولو لم أغفر له فلماذا ألومه؟"، "فى أى شىء أفضل أنا طلعت؟" (الرواية، ص ١٢٩). لكن لا يستطيع محمود أن يهب هذا الغفران لذاته هو؛ إنه يظل يلاحق نفسه، بنفسه، وربما يظل يجلدها، بالتساؤل حول البراءة، التى ظن لزمن طويل أنه يحتازها: "إن كنت مقتنعًا بهذا كله فلماذا **لا أشعر فى قرارة نفسى أنى برىء؟**" (الرواية، ص ١٧٩).

وتستعيد كاثرين علاقتها مع زوجها السابق مايكل، الذى انتزعته لنفسها من أختها فيونا – وقد كانت تحبه وتخلت عنه لكاثرين(٥) – والذى تحولت علاقته معها إلى جحيم بارد – إن صح هذا التعبير – تمنت معها موته، وتتساءل وهى تحاكم ذاتها، فى سردها الداخلى، حول هذه التجربة كلها، وإن اتسم صوتها فى هذه المحاكمة بنبرة أقل مصارحة، مازالت تتشبث بالدفاع عن النفس: "لم أقتله ولم أتمن له الموت لكنه انتهى من تلقاء نفسه **فما ذنبى؟**" (الرواية، ص ٢٧) ثم تلوح هذه النبرة أكثر مصارحة وأوضح اعترافًا فى محاكمة كاثرين لنفسها بعد موت "مليكة"، الفتاة البدوية الجميلة المتمردة على الأعراف والمواضعات، التى حاولت أن تقترب من كاثرين ثم اندفعت أو دفع بها، فى ملابسات معقدة تمثل جزءًا من تقاليد راسخة، إلى موتها المحتم: "**أفكر فى كل ثانية من لقائنا الوحيد** وما انتهى إليه. أحاول أن أفهم ما حدث وأحاكم **نفسى. هل هى التى أغوتنى؟ أنا التى أغويتها؟** وهل هناك إغواء بالفعل أو خوف؟" (الرواية ص ٢٠٨) وانظر أيضًا ص ٢٠٩).

والشيخ يحيى – كبير عشيرة الغربيين – يسائل نفسه، أيضًا فى محاكمته الداخلية لذاته، حول صلته العدائية بـ"الشيخ صابر": "قلت لنفسى هل أكون قد أخطأت فى حقك يا صابر؟"، "فهل أخطأ ظنى حين تصورتك قد دعوت إلى مجلس حرب؟" (الرواية، ص ٦٨ و ص ٦٩ على التوالى).

والإسكندر الأكبر – الذى يتحدث ساردًا، من موته، عبر الفصل الثامن كله – يطرح التساؤلات ويعيد النظر حول، وفى، تجربته الحافلة، المدوية، الدامية، فيستعيد صور قتلاه العديدين، من الأصدقاء والأعداء على السواء؛ يقر حينًا ببعض "الإثم" فيما فعل، ويقدم الكثير من الدوافع والمبررات لمسلكه فى أحايين أخرى: "**وكان عدلا** (...) أن أدمر تلك العاصمة وأن أحرقها. ألم يحرق الفرس أثينا الجميلة درة اليونان قبل قرنين من الزمان؟" (الرواية، ص ١١٥)، و: "**نعم أنا طاغية** مهما سقت لطغيانى الأسباب" (الرواية، ص ١٢١)، و: "هل كان لا بد من أجل هذا الحلم أن **أخوض بحرًا من الدماء**، دماء المهزومين ودماء جنودى؟" ص ١١٧).

وبعد سعيه الطويل، المستتر، من أجل الثأر لأبيه، يسوق "الشيخ صابر" – كبير عشيرة الشرقيين – دفاعه، كأنما أمام قضاة لا نراهم: "أنا لا أذكر حتى ملامح وجه أبى لكنى لا أنسى حقدى على من قتلوه، أليس من العدل أن أثأر له ولنفسى؟" (الرواية، ص ١٦٤).

– ٥ –

يتكثف جانب من هذه المحاكمات الداخلية حول ما يشبه "تيمات" Themes أساسية: الخيانة، والانقسام، على نحو خاص.

وفضلا عن حضور خيانة الثورة العرابية(٦) فيما سبقت الإشارة إليه من بعض تساؤلات "محمود"، فإن فكرة الخيانة، بوجه عام، تحتل مساحة كبيرة من تساؤلاته الصامتة الممتدة بطول فصول الرواية التى يسردها كراو: "**أسأل نفسى طول الوقت عن الخيانة**. سألت نفسى كثيرًا لماذا خان الباشوات

والكبار الذين يملكون كل شىء؟ ولماذا يدفع الصغار دائمًا الثمن؟ (. . .) لماذا خان الضابط يوسف خنفس جيش بلده فى التل الكبير. . إلخ"، **"لماذا خان؟ لماذا نخون؟"** (الرواية، ص ٤٨)، " هى خيانة أخرى ولكنى أسأل - **ومن الذى خان**" (الرواية، ص ٨٥) "أنا الذى اخترت بإرادتى أن **أخون** وأن أتخلى" (الرواية، ص ١٣٥)، "لو كان الألم والشقاء **وطعنات الخيانة** ثمنًا للنجاة لنجوت. . إلخ" (الرواية ص ٢٨٥)، وانظر أيضًا صفحات: ١٢٩، ١٣٠، ٢٢٠، ٢٢٦ - ولاحظ رصد الخيانة من منظور آخر لا ينتمى إلى أصوات الرواة، هو منظور "وصفى" - اليوزباشى نائب المأمور، الذى ينحدر من أصول شركسية - ص ٢٦٨).

تساؤلات الإسكندر أيضًا وتأملاته تتطرقان، فيما تتطرقان، إلى "الخيانة": "فكرت طويلا فلم أعرف أين نقطة البدء فى **سلسلة الطغيان والخوف والخيانة أيها يلد الآخر**، وهل كنت أنا بالفعل صانعها أو واحدًا من ضحاياها؟" (الرواية، ص ١٢١). وهذا التساؤل، من تساؤلات أخرى كثيرة مثارة حول المسافة بين "المتهم" و"الضحية"، تعبير عن انقسام فعلى واضح يصل إليه الإسكندر الأكبر فى تساؤلاته حول ذاته، أو فى محاكمته لنفسه خلال الفصل الذى يتحدث فيه: **"كان هناك دائمًا إسكندر آخر** هو الذى ينتزعنى من الفرح. إسكندر الدم الذى يطرد إسكندر النغم. ظل هناك دائمًا طوال عمرى القصير **إسكندر ضد إسكندر**" (الرواية، ص ١٠٨) « لماذا أفعل الشىء ونقيضه؟" (الرواية، ص ١١٥) **"وتساءل إسكندر**: هل كان لابد من أجل هذا الحلم أن أخوض بحرًا من الدماء (. . .) ورد **إسكندر آخر**: نعم.. إلخ" (الرواية، ص ١١٧) «قضيت الليل (. . .) أبكى مرتاعًا من **الوحش** الذى يسكن **تحت جلدى**" (الرواية، ص ١١٩) "كنت أشعر بالفعل أن هيفايستون هو **الإسكندر الأفضل** وسط **الأشخاص الكثيرة التى تعيش داخلى**" (الرواية ص ١٢٢).

- ٦ -

الزمن - ماضيه وحاضره واحتماله الآتى - ماثل بوضوح فى تساؤلات الشخصيات، مهيمن عليها. وحشد التساؤلات، التى تثار خلال، وحول، الوقائع الراهنة والمستعادة بالرواية، مشبع دائمًا بالزمن. تلتقى شخصيات الرواية بهذا المكان فى زمن حاضر، ولكنها تصل تساؤلاتها عن عالمها بتساؤلاتها عن ماضيها كله فى تجارب ارتبطت بأماكن شتى، وبتساؤلاتها عن الزمن المحتمل القادم الكائن فى غيابات مجهول آت لا نراه، ولا تراه الشخصيات، وإن كان بعضها مؤرقًا بما سوف يجلبه هذا الزمن المحتمل من أحداث أو بما سوف ينتهى إليه من مصائر.

حاضر محمود، مثلا، حلقة موصولة بما قبلها، أو هو نتيجة لما سبقها من اختيارات يرى الآن أنها كانت بعيدة عن الصواب، ولكنه لا يستطيع إزاءها مدافعة أو تغييرًا، إذ لا يملك الآن، وهو يكابد تداعياتها، أن يعيد صياغة مقدماتها فى الماضى البعيد الذى مر وانقضى. ماضى محمود ماثل دائمًا فى زمنه الراهن، وتساؤله حول ذلك الماضى مقترن بتساؤله حول ما آل هو إليه فى الزمن الحاضر الآن: "أسأل نفسى الآن إن يكن كل ذلك الماضى البعيد قد اختفى. أسأل إن يكن ذلك الشاب الموزع الروح قد التأمت أجزاؤه أم زادتها الأيام تبعثرًا" (الرواية، ص ١٦). يشير محمود إلى أن المسار الذى قطعه من ماضيه إلى حاضره لم يكن ممكنًا أن يكون غير ما كانه، ويؤكد أنه الآن، لذلك، لا يملك حتى إمكان الندم: "فات أوان الندم على أى حال. ثم على أى شىء أندم؟ وما الذى كنت أتمناه فى صباى؟ **لم تكن فى ذهنى أى فكرة عن المستقبل**" (الرواية، ص ١٤). هو يعرف عن نفسه، فيما يعرفه عنها، أنه يعى ما يعيه بعد فوات الأوان دائمًا: "بالطبع أدرك الآن - بعد فوات الأوان **كالعادة** - أنى أخطأت منذ البداية" (الرواية، ص ١٧٨). قد يقوده ألم الحاضر، الآن، إلى ذكرى نائية؛ إلى ما كان يتصوره من "أيام" مجد ما: "لماذا أيقظ كلامه (كلام اليوزباشى وصفى) الذكرى؟ ما الذى يعيدنى إلى أيام المجد فى لحظات الخيبة" (الرواية، ص ٢٦٩). ولكن كل ذكرى، من الماضى أو عنه، لم تكن إلا تجربة تحمل بداخلها بذرة الهزيمة الراهنة، التى يشعر بها ويعانى وطأتها محمود الآن، وكل ذكرى ماثلة الآن عن ماض أكثر نأيًا، فيما قبل الاختيار ثم

الندم المفتقد، هى مخايلة لصورة فردوس تلاشى ولا يمكن استعادته أبداً: "أين هى براءة العمر الأول عندما كانت الأشياء سهلة وبسيطة (...)؟ وما جدوى التفكير فى ذلك على أى حال؟" (الرواية، ص ٤٢)(٧) ليس بمقدور محمود، الآن، فى تساؤلاته عن الزمن، سوى أن ينتقل من مجال الاستفسار عما كان وعما هو كائن إلى مجال الاستفهام عما سيكون فى زمنه القادم المحتمل. لا يذكر محمود من أبيات الشعر، التى حفظها "من أيام المدرسة" سوى البيت الذى يعبر عن حاله الآن، عن تساؤله عما يعرف وعما لا يعرف، فى الماضى والحاضر والزمن المحتمل:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله
ولكننى عن علم ما فى غد عمى

ولكنه، مع ذلك، يتمنى "لو كان الأمر هو العكس. **لو أجهل ما حدث بالأمس وأعلم ما فى الغدّ** (الرواية، ص ٣١). وتساؤلاته حول الزمن المحتمل، أيضاً، لا تملك أن تركن إلى ترف التفاؤل؛ إنه لا يستطيع أن يترقب أو يتطلع إلى حبل نجاة يمكن أن ينتشله من جبّه المظلم: "إن كنت لا أفهم نفسى فكيف أفهم **القدر**" (الرواية، ص ٩٠) "لماذا **ينقبض قلبى** وتحدثنى نفسى أن **شيئاً سيحدث**" (الرواية، ص ٩١) "فإلى أى مصير تعس آخر **سوف أنحدر هنا**" (الرواية، ص ١٧٩). وعندما يشعر بعاطفة ما تجاه "فيونا" أخت زوجته، التى يمضى بها مرضها المتفاقم - الذى يعلم محمود مدى خطورته - إلى موت مؤكد، سوف يتساءل: "لماذا إذاً لا أستطيع التخلص من وجهها الذى يطاردنى فى البيت والمكتب والطريق؟ (...) **ما نهاية ذلك الشىء الذى لا مطلب له ولا خلاص منه؟**" (الرواية، ص ٢٦٢).

وتساؤلات كاثرين حول تجربتها القديمة، التى تمتد إلى زمن آخر ومكان آخر قبل مجيئها لمصر وللواحة، تحتل مساحات كبيرة من سردها(٨). إنها ترى لحظتها الراهنة، فى مكانها هذا، امتداداً لوقائع سابقة - تسميها "مصادفات" ثم ترى فيها نوعاً من "اختيارات": "كم من مصادفة قادتنى إلى هذه اللحظة؟.. لا.. إنها ليست مصادفات. أنا المسئولة عن كل شىء" (...) إرادتى هى التى قادتنى إلى هنا" (الرواية، ص ٢٢ - وانظر أيضاً ص ٢٥).

والشيخ يحيى يؤكد، فى تساؤلاته عن تساؤلاته، أنه لا يزال بعيداً عن دعة الإجابات واطمئنانها؛ لا يزال مطارداً بالأسئلة القديمة المعذّبة نفسها التى كان يسألها فى الماضى؛ كأن حياته، فى الماضى والحاضر، سؤال واحد متصل ممتد. تتغير الملابسات وتتضاءل القدرة بمرور الزمن، ومع ذلك فالأسئلة تظل هى نفسها، كأنها الحقيقة الوحيدة الخالدة: "ماذا تريد يا يحيى؟ أصبحت عجوزاً جداً. ضعف بصرك وضعف جسمك. لماذا إذن لم يضعف غضبى ولا حيرتى؟ لماذا ما زلت حتى الآن أسأل الأسئلة نفسها التى عذبتنى فى شبابى" (الرواية، ص ٧٣).

والإسكندر الأكبر، فى زمن ما بعد موته، يتساءل حول زمنه الأول؛ زمن حياته وموته معاً، الذى أمعن فى نأيه، ، كما يتساءل حول زمن محتمل لا يدرى ولا ندرى عنه شيئاً. الزمن الطويل الذى انقضى فيما بعد موته، فى تجربة مبهمة يلفها غموض مطبق، لم يأت للإسكندر بإجابات جديدة عن أسئلته القديمة، ولا بمعرفة لم يمتلكها من قبل: "لا أعرف شيئاً هنا غير ما عرفته على الأرض" (الرواية، ص ١٠٦)، ولكنه، مع ذلك، بات يدرك الآن أنه قد فاته الكثير فى ماضيه، فى حياته القصيرة الحافلة التى عاشها. وهو الآن، من موقع موته الذى لا يمكن أن يغير شيئاً فى حياة قد وصلت إلى نقطة ختامها، أى من موقع حاضره الذى لا يستطيع أن يغير ماضيه، يتساءل حول ما عرفه وما لم يعرفه، ما فاته وما لم يفته، طيلة حياته كلها: "كيف فاتنى طول حياتى أن أدرك عمق هذا الحب؟ وما الذى فاتنى فى الدنيا غيره؟" (الرواية، ص ١٢٤).

- ٧ -

مع زحام التساؤلات الداخلية للشخصيات، فنحن لسنا إزاء غرف سرية مظلمة أو حالكة، إننا بالأحرى أمام شعاع من ضوء "غارب" - لاحظ عنوان الرواية - هو مثول كائن بين النهار والليل، أو هو انتقال متوان نحو الظلام. وعلى خلفية هذا المثول أو الانتقال، وبحافز خفى منهما، تتناثر فى

تساؤلات الشخصيات تعبيرات عن حالة من حالات المراوحة بين أطراف: المعرفة وعدم المعرفة، البصيرة والعمى، اليقين وعدم اليقين.. ودائماً يلوح الطرف الثانى من هذه المراوحة هو الأكثر هيمنة فى هذه التساؤلات، بما يومئ - ربما - إلى تكاثف العتمة وتثاقل رزوحها مع المضى نحو الليل وربما الإيغال فيه، وبما يؤكد تباعد المسافة الفاصلة، الحائلة دون اليقين الذى تتوق إليه هذه الشخصيات.

وفضلا عما لاحظناه من تساؤلات الإسكندر حول ما عرف وما لم يعرف، فمراوحات المعرفة/ عدم المعرفة، أو بالأحرى طرفها الأخير، قائمة/ قائم فى أغلب تساؤلات الشخصيات الأخرى. يتساءل محمود عن المجهول الذى لا يعرفه - سواء كان هذا المجهول منتمياً إلى الماضى أو إلى الحاضر أو إلى الزمن المحتمل - إذ يشير إلى المعلوم الذى يشهده. يسأل كاثرين، مومئاً إلى حيرته فى الوصول لإجابة ما عن استخدام أسلافه للأهرام (انظر الرواية، ص ٥٨) ويتساءل فى حاضره عن الحكايات القديمة التى كانت تحكيها له فى زمن قديم "نعمة السمراء"، التى أحبها وفارقها ولم تفارقه "عمره كله" (انظر الرواية ص ٨٣) وينظر إلى أفراد القافلة التى تصحبه فى سفره للواحة ويرى "كل العيون مصوبة للأمام تحدق فى الفراغ"، ويتساءل: "فيم يفكر كل منهم؟"، ويجيب: "**لا أعرف**" (الرواية، ص ٢٩) ويسأل نفسه عما يريده منه الشيخ صابر: "ما الذى يريده منى بالضبط؟" دونما عثور على إجابة (انظر الرواية ص ٧٨) ويطلق المدفع القديم الرابض أمام "القسم" وينجح فى قمع تمرد أهل الواحة ولا يعرف إن كان استخدامه مرة أخرى سيؤدى إلى النتيجة نفسها: "تحققت المعجزة. لا أدرى إن كانت قابلة للتكرار" (الرواية، ص ١٧٨).

تتساءل كاثرين أيضاً - وإن بقدر أقل - عما لا تعرف؛ تستعيد صورة أمها التى لم ترها منذ جاءت إلى مصر وتقول لنفسها إنها "**لا تعرف** شعورها الآن" (الرواية، ص ٢٣) وتفكر فى أختها فيونا التى ربما حزنت بعد موت مايكل: "حزن فيونا عليه كان حقيقياً. **ما يدرينى** (...) لعلها كانت تحبه بالفعل (...) **ما يدرينى؟**" (الرواية، ص ٢٨). تتساءل كاثرين، أيضاً دون إجابة، عن سبب توجس أهل الواحة منها: "ما الذى يخيفهم منى؟"، وتبحث عن الحقيقة والكذب فى آثار التاريخ التى تنقب عنها وعنه فى بقايا المعبد وتفكر فى أنه "ربما تكون هناك أكاذيب. بالقطع هناك أكاذيب. ولكن ما الطريقة لمعرفة الحقيقة غير البحث عنها" (الرواية، ص ص ١٠١، ١٠٢).

والإسكندر الذى يقلقه ويقلقله فى موته نداء كاثرين له يتساءل حولها: "هل أنت رجل أو امرأة؟ **لا علم لى**"، ثم يتساءل حول وضعه وموقعه خارج عالم الأحياء، أهو جحيم هاديس أم هو فناء العدم: "**لا أعلم. لا أدرى**" (الرواية، ص ١٠٥).

والشيخ يحيى، الذى يلوح أكثر "معرفة" من كثيرين من أهل الواحة، تتحرك تساؤلاته أيضاً بين ما يدرى وما ليس يدرى. لقد استطاع أن يتصل بالعالم خارج الواحة، وأن يتجاوز التشبث الأعمى، هنا، بالمواضعات والأعراف، وأن يحتاز بعض أسرار الطب المتوارث، وهو قادر - باختصار - على أن يعرف ما لا يعرفه كثيرون من حوله: "كنت واثقاً من أن بقية الأجواد **لا يعرفون** الأمريكان ولا الإنجليز **ولا يدركون** شيئاً مما يقوله صابر" (الرواية، ص ٦٨)، ولكنه، مع ذلك كله، يؤكد عدم معرفته بأشياء أخرى كثيرة. يفكر فى "مليكة"، ابنة أخته التى أحبها كابنته: "لم أقل لها إنها كانت النعمة الوحيدة فى هذا البلد. أو ربما هى غلطتها الوحيدة؟ **لا أدرى**" (الرواية، ص ٧٣).

لدى شخوص آخرين، تلوح مراوحة المعرفة/ عدم المعرفة ماثلة بدرجة **أقل**. يؤكد إبراهيم - العجوز الذى أتى مع المأمور محمد فى رحلته للواحة؛ لأنه كان قد زارها من قبل ويمتلك خبرة ما بأهلها - أن ما هو معروف عن أهل الواحة أقل مما ليس معروفاً. يردد له المأمور ما سمعه عن أنه "**يعرف الكثير** عن أهل هذه الواحة" فيرد هو: "**لا أحد يعرف عنهم الكثير** يا سعادة المأمور" (الرواية، ص ٥٤).

ودليل الصحراء، الذى يتأسس عمله على درايته وإلمامه بخباياها، يقول إنه - بكلماته: "صحبت هذه الصحراء عمرى كله **وأعرفها مثل كف يدى**. أحفظ دروبها ومواسمها"، ولكنه يستدرك ليفسر

غضباتها الفاجئة غير المفهومة، التى يجهلها، بقوله: "ولكنها تغدر. مهما صحبتها وأمنت لها يمكن أن تخونك" (الرواية، ص٣٧).

تقود مراوحة "المعرفة/ عدم المعرفة" إلى مراوحة "العمى/ البصيرة". يتخبط أغلب الشخوص فى ظلام ما لا يعرفون؛ ويسيرون دون أن يروا أى أفق من حولهم. من ظلامه المطبق يتحدث الإسكندر الذى لا يراه أحد: "تحسبين أنى أعلم أكثر مما تعلمين. لا.. أرواحنا بعد الموت **تجوس فى الظلمة، وأنا مثل سمكة عمياء** لا تدرك من المحيط الواسع سوى أنها تسبح وسط ماء أسود يليه ماء مثله. **هكذا أتخبط فى ظلمة من بعدها ظلمة**" (الرواية، ص ١٠٥).

يتردد هذا الوضع - بدرجات متباينة وبمجاز أقل - كثيراً على مستوى رؤى الشخصيات للشخصيات. ولعل فى استخدام الصوت الداخلى غير المعلن للشخصيات/ الرواة نزوعاً، من البداية، إلى تأكيد هذا المعنى. تلتقى شخصيات الرواية، إذ تلتقى، لأوقات محدودة وفى مواقف محدودة، وتتشارك فى حوارات تدور بينها، وفيما هو خارج تلك الأوقات والمواقف تنسحب كل شخصية من الشخصيات إلى قوقعتها الصلدة، المغلقة عليها بما يحجب عنها الرؤية، مستغرقة فى حوارات صامتة - لا يسمعها أحد سواها - مع ذاتها أو مع الآخرين، وأحياناً تختلق بداخلها مواقف متخيلة، أو متوهمة، لا يشعر بها ولا يشارك فيها، فعلياً، أحد غيرها.

ثمة لحظات كشف يطل عليها، ومنها، بعض الشخوص ليروا ما لم يروه من قبل. بعد تساؤلات محمود، المتلاحقة والممتدة فى آن، عن أزمته فى الماضى والحاضر، ينبثق له فجأة، فى النهاية، ضوء باهر: "**فى ثوان معدودة** سقطت صورة ماض كاذب رسمته لنفسى وسقطت معها كل أفكارى المنافقة عن الحياة والموت" (الرواية، ص ١٢٧). وقبيل موته المدوى، تنحسر كل ظلمة حجبت العالم عن عينى محمود، ويسطع بداخله نور طالما تاق إليه: "**وتوهج فجأة نور** فى داخلى، نعم، **الآن يمكن أن أرى كل شىء!** أن أفهم كل ما فاتنى فى الدنيا أن أعرفه" (الرواية، ص ٢٨٧). والنور الذى ينبثق أو يسطع متأخراً، ومفاجئاً، ليبدد الخفاء ويزيح العمى الطويل الرازح، هو نفسه الذى بات به، ومن خلاله، الإسكندر الغارق فى ماء موته الأسود قادراً على أن يكتشف ما لم يكتشفه فى حياته. ورغم تأكيده أنه لا يرى من عالم الأحياء أحداً (انظر الرواية، ص ١٠٦). فإنه قد غدا مبصراً بحقيقته هو، وبحقيقة أفعاله، وبحقيقة كل من عرف، كما لم يبصر من قبل.

أما مراوحة اليقين/ عدم اليقين فتلوح لدى بعض الشخصيات مرتبطة بتجارب قديمة، أو بقناعات متوارثة، أو بتصورات ثابتة، ثم بما يسائل ذلك كله، وأحياناً بما ينفيه. ومساحات التساؤل، التى تشغل حيزاً كبيراً فى سرد أصوات الشخصيات الرواة، هى بمثابة خلخلة لرسوخ كل يقين، أو إعادة نظر فيما كان يمثل، فى وقت من الأوقات، ضرباً من ضروب اليقين. وغياب الإجابات المرتقبة، عن أغلب هذه التساؤلات، هو إيماء إلى أن اليقين مأمول بعيد، مرجأ، ربما لن يأتى أبداً. إن الضوء المبهر، الذى يتكشف لبعض الشخصيات، فاتحاً أعينهم وأرواحهم على ما لم يعرفوه أو يبصروه من قبل، لا يأتى إلا فى وقت جد قريب من الموت، وربما لا يأتى بأى يقين سوى بحقيقة اللحظة، أى بحقيقة هذا الموت. قبل أن ينبثق النور الأخير بداخل محمود، لم يكن لديه من يقين سوى ما يرتبط بشارة عمله وليس بعمله نفسه؛ بالزى وليس بحقيقة ما يعمل: "**اليقين الوحيد هو تلك البذلة الرسمية** التى ألبسها، والمهنة التى جاءتنى دون أن أرغبها ولم أعد أعرف لنفسى مهنة غيرها" (الرواية، ص ١٦). وكاثرين، التى تلوح أكثر اقتراباً مما تتصور أنه "يقينها"، ليست متأكدة إلا من بعض جزئيات عن بعض الأشياء؛ إنها تعرف معلومات كثيرة عن الواحة مثلا: "المشكلة الحقيقية **لا أجهلها**. قرأت كل شىء عن الواحة كتبه المؤرخون" (الرواية، ص ٢١). وتعرف "أن المأمور وهو حاكم الواحة يظل هدفاً ثميناً لهم (لسكان الواحة)" (الرواية، ص ٢١) وهى تعرف أنه لم يكن بإمكانها إقناع والدها بالزواج من محمود: "**واثقة أنى** ما كنت أستطيع إقناعه" (الرواية، ص ٢٣) وأن أختها فيونا لن تحاول معها إعادة ذكرى تجربتهما القديمة مع مايكل: "**أنا واثقة**

بالطبع أنها لن تفعل أى شيء لتعيد الذكرى" (الرواية، ص ٢٤).. ولكن خارج هذه الجزئيات، وبعيداً عن هذه "الثقة" - التى تبدو، إلى حد ما، مفرطة - بالمعرفة وبالقدرة، فإن كاثرين، خلال تجربتها بالواحة - وهى تجربة متأخرة فى حياتها - لا تستطيع أن تفهم أشياء أخرى أكبر، لا تفهم مثلا سلوكات أهل الواحة وأفعالهم، كما أنها تتشكك فى حدود معرفتها ويقينها؛ تعيد النظر فى بعض تصوراتها، التى ظلت ثابتة، عن العالم وعن ذاتها ومشاعرها، فتكتشف فى ذلك كله "حقائق" أخرى غير ما عرفت من قبل: "ما معنى قولى إذن بأنى **لا أخاف من شيء؟ ها أنا خائفة!** (الرواية، ص ٢٥٨). والإسكندر، الذى يتساءل حول ما يتساءل عنه، يوقن الآن، بعد موته وليس قبل ذلك، أنه لم يكن بمقدوره أن يكون غير ما كانه، وأنه ليس سوى طاغية: "نعم بالطبع أنا طاغية مهما سقت لطغيانى الأسباب" (الرواية، ص ٢١٢) "كما يوقن، الآن، بحقيقته خارج المحاولة الدنيوية التى تمت لتأليهه: "هنا، فى عالم الموت **أعرف عن يقين** أنى لست إلهاً" (الرواية، ص ١٢٣).

و"سلام"، الذى تدون أسرته أباً عن جد أخبار الواحة، يتمثل يقينه الوحيد فى "التدوين"، أو فى الأخبار - التى تخلدت بتسجيلها - عن وقائع حياة الأجداد الراحلين. وما يمكن أن يحدث الآن من وقائع ليس لها شبيه فيما حدث من قبل، إنما يقع خارج دائرة هذا اليقين: "لم تنزل ببلادنا مصيبة كهذه من قبل، **أعرف هذا عن يقين**.. إلخ" (الرواية، ص ١٦٧).

تتحرك هذه الشخصيات، مدفوعة بتساؤلاتها، فى مساحة ماثلة بين ما يدعم اليقين وبين ما يخلخله، أو بين ما يستدعيه وما ينفيه، إنها تقاربه - إلى حد - فى وقت ما، وتنأى عنه فى أوقات. وخارج هذه المراوحة، وبعيداً عن هذه الشخصيات، يلوح يقين آخر، محدود الحضور، غير مرتبط بشخصية بعينها، يكاد يكون تعبيراً - ب - "عبارات إيديولوجية"، بمصطلح رومان ياكوبسون - عن "حقائق" ذات طابع تعميمى، غير متعين، تبدو خارج الزمن والمكان، مطلقة، لها ثبات قوانين الطبيعة نفسها: "لا يمكن لرجل أن يتزوج امرأة لا يحبها إلا إن كان يهوى العذاب" (الرواية، ص ٢٦). ولكن هذا اليقين المطلق، المشبع بالاطمئنان إلى أحكام نهائية وإجابات قاطعة، يبدو كأنه قد هبط على هذا العالم من عالم آخر خارجه، بعيد عنه.

- ٨ -

بجانب هذه المراوحات التى تميل دائماً إلى أطرافها الأخيرة؛ إلى ما ينأى عن المعرفة والبصيرة واليقين، تحوم تساؤلات بعض الشخصيات حول ما يشبه بعض ثنائيات، بما يشى بالتوزع بين طرفين متناقضين، كما تدور تساؤلات أخرى حول معان بعينها، تمثل جزءاً من هموم هذه الشخصيات.

من بين هذه الثنائيات ما يتصل بالقدرة والعجز، الإيمان والشك، الممكن والمحال.

على مستوى الثنائية الأولى، القدرة والعجز، يتساءل محمود حول ما فعله فى ماضيه القريب والبعيد، وعما كان بمقدوره أن يفعله. لقد كان بإمكانه أن يظل قريباً من "نعمة" التى فقدها، والتى يرى الآن أنها المرأة الوحيدة التى أحبها من بين كل من عرف من النساء. ولكنه، من ناحية أخرى، يسمع عبارة كاثرين التى تقول له، بثقة، "إننا سنهزم الدنيا"، فيتساءل: "أى سلاح **كان يمكننى** أنا مثلا أن أشهره فى وجه الدنيا بعد أن أغمد الجميع السلاح؟" (الرواية، ص ٤١).. ويفكر فى المهمة التى أرسل من العاصمة للواحة لإنجازها، جمع الضرائب، كما يفكر فى احتمالات التمرد - الراجحة - الذى يمكن أن يقوم به أهل الواحة، وكانوا قد قاموا بأكثر من تمرد من قبل، ويقول لنفسه: "فى كل مرة تأخرت الضرائب احتاج الأمر لجيش ومدافع، ثم يتساءل: "**فما الذى أستطيع أنا** بحفنة الجنود الذين معى وبنادقنا القديمة؟" (الرواية، ص ٧٦). وتسعى كاثرين، دون جدوى، لكسب ثقة وودّ أهل الواحة، أو ثقة وودّ نسائها على الأقل، متسائلة: "فلماذا هم هنا هكذا؟ **لماذا أعجز** عن كسب ودهم؟" (الرواية، ص ٩٢).

وعلى مستوى الثنائية الثانية، الممكن وغير الممكن، وهى متصلة بالطبع بالثنائية الأولى، يتحرك

محمود، ملاحقًا بخطر اغتياله، دون حرس من الجنود، ولكنه يحرص على أن يظل "جراب" مسدسه مفتوحًا باستمرار، ويشير إلى أنه لا يملك أن يفعل شيئًا آخر: "أعرف أنه احتياط لا جدوى منه، لكن أى احتياط آخر يمكن أن يفيدنى وأنا وحيد وسطهم؟" (الرواية، ص ٧٩) وتخرج كاثرين من بيتها إلى المعبد تحت وطأة حر "لا يطاق" وفى مواجهة خطر محدق، ولكنها لا تملك اختياراً آخر: "**ما العمل** ومحمود يصر على ألا أتجول وسط الواحة وحدى وعلى أن تكون جولاتى الصباحية معه فى يوم عطلته؟" (الرواية، ص ٩٧).

وعلى مستوى الثنائية الثالثة، الإيمان والشك، تقول كاثرين لنفسها: "لكنى أتساءل. بماذا يؤمن محمود حقًا؟ وبماذا أؤمن أنا أيضًا؟ كففت عن التفكير فى ذلك منذ وقت طويل" (الرواية، ص ١٤٩).

خارج المراوحات والثنائيات، تتكثف بعض أسئلة الشخصيات وتساؤلاتها حول معان بعينها. ومن بين هذه المعانى سؤال المعنى، وسؤال الحقيقة، وسؤال العدل، وسؤال الموت.

سؤال المعنى متكرر فى تساؤلات محمود المتلاحقة حول حياته - وما أكثرها، كما لاحظنا - وواضح أيضًا فى تساؤل الشيخ يحيى حول معنى الحياة فى الواحة (انظر الرواية، ص ١٨١). كذلك، فى هذا السياق، تتصور كاثرين أنها لو نجحت فى "كشفها" لضريح الإسكندر فى واحة سيوة فإن هذا النجاح سيعوض - بكلماتها: "كل ما أحتمله فى هذه الواحة. سيعطى حياتى **المعنى الذى أبحث عنه** (الرواية، ص ١٠٣).

وسؤال الحقيقة يتوقف عنده، فيمن يتوقف، الشيخ يحيى. يتساءل بعد مصرع مليكة، مقتلها أو انتحارها، "**أين الحقيقة؟**"، ويفكر مكررًا التساؤل: "**أين الحقيقة وما جدوى أن أعرفها الآن؟** (الرواية، ص ١٨٥).

وسؤال العدل تثيره تساؤلات الشخوص التى تحاكم تجاربها - كما لاحظنا - وتثيره أيضًا الوقائع التى اقترنت بحياة ثم بمصرع مليكة. لقد حوصرت مليكة بأسوار شتى لتقييد سجيتها الهافية للتحرر والانطلاق، ولكنها انتهت إلى موتها الفاجع المحتم. وفيما أحاط بحياتها المتمردة، ثم فيما أحاط بمقتلها، ظل السؤال مشهراً حول العدالة والظلم، محوماً حول عقابها المدعوم بسطوة مواضعات لا يمكن مدافعتها، متفق عليها ومسلم بها من قبل جميع أهل الواحة. يفكر الشيخ يحيى، قبل موتها وقبل تساؤله عنه، فى الهلاك الذى يطال من يرتكبون المعاصى، ويتساءل: "ولكن ماذا عمن لا يرتكبونها؟ **أى ذنب** مثلا جنته هذه الطفلة" (الرواية، ص ٧٣).

وسؤال الموت، الذى يثار بجلاء خلال الوقائع الأخيرة بالرواية، بعدما يختفى بالموت، وفيه، عدد من الشخصيات: فيونا، ومحمود، وقبلهما مليكة، هو سؤال مطروح قبل هذه الوقائع بوقت طويل، ولعله مطروح من البداية. فى موضع مبكر من فصول الرواية - الفصل الثالث - يسأل محمود نفسه: "هل أخاف الموت؟"، كما يتساءل - مفصحاً عن تأكده من هذا المصير، وربما عن ترقبه له - حول الكيفية التى سياغته بها: "فى الواحة برصاصة؟ أو كموت عادى بعد مرض قصير أو طويل؟ فى حادثة عابرة؟ باختناق فى الحمام أو تسمم من طعام؟ هل يأتى بدون أية مقدمات على الإطلاق؟" (الرواية، ص ص ٢٩، ٣٠).

على مستوى أكثر جزئية، تتناثر أيضًا تساؤلات شتى للشخصيات. عن الوضع فى الواحة، قبل الوصول إليها، تتساءل كاثرين: "أرسلت الحكومة جيشًا كبيراً أعاد الهدوء ثم انسحب. فهل ما زال الهدوء باقيًا؟" (الرواية، ص ٢١) ويتساءل محمود حول حاله، الشبيه بحال المنفىّ، فى هذه الواحة بعد أن وصلوا إليها: "فمن أجل أى شىء أموت فى هذه الواحة المنسية" (الرواية، ص ٣١). وعن الزواج والسأم يتساءل محمود أيضًا: "هل هذا هو سأم الزواج الذى لم يكن أصحابى فى القاهرة يكفون عن الحديث عنه والذى كنت أهرب أنا منه إلى النساء الأخريات؟" (الرواية، ص ٨٠) وعن تسمية "جبل الموتى" يتساءل محمود كذلك: "جبل الموتى! ألم يجدوا له اسمًا أرحم؟"، ويجيب عن تساؤله بإجابة تشبه التساؤل؛ بإجابة تسخر من الإجابة؛: "فماذا كنت تريد أن يسموه؟ جبل البهجة

والأفراح؟" (الرواية، ص ٧٦).
وأحيانًا تلوح التساؤلات الراهنة لبعض الشخصيات، خصوصًا كاثرين، موصولة بأسئلة تبحث فيما هو غابر فى التاريخ. تستكشف كاثرين وتستقرئ بقايا الآثار القائمة في الواحة، وتصل بين تساؤلاتها الراهنة حولها وأسئلة قديمة ظلت قائمة بلا إجابات: "أين ذهب الإله المحنط في تابوته الزجاجى، وأين معبده؟ لماذا لم يبق له أى أثر؟ هنا **لا جواب لدى المؤرخين**" (الرواية، ص ٢٥٥).

- ٩ -

لا ينحصر دور الأسئلة والتساؤلات فى التعبير عن عالم/ عوالم شخصيات (واحة الغروب) فحسب، بل تنهض هذه الأسئلة والتساؤلات، مع هذا التعبير، بالجانب الأساسى فى تدفق سرد الرواية، وحركته، وتنوعه.
فى غير حالة، تقوم التساؤلات بالدور الذى يقوم به عادة "الوصف" - المحايد أو غير المحايد - فى طرائق السرد المتعارفة، وإن كانت التساؤلات تعكس وتجسد هنا، فضلا عن ذلك، العالم الداخلى للشخصية، التى ينطلق الوصف من منظورها. وبهذا المعنى، تضطلع التساؤلات هنا بمهمتين متجاورتين ومتداخلتين، فى آن: "تقديم المعلومات" عن عالم الواحة، والإفصاح عن رؤى الشخصيات وعوالمها الداخلية. يفكر محمود فيما سمعه عن أن أهل الواحة سوف يقتلون مليكة "لينقذوا أنفسهم من لعنة الغولة"، ويتبع هذه العبارة بأخرى: "كيف لى أو لأى إنسان أن يفهم هذه العادات؟" (الرواية، ص ١٧٨). وفى سياقات متعددة تبدو تساؤلات الشخصيات مشبعة بأحكام قيمية، وقد يتصاعد حضور منظور الشخصية إلى نوع من "التعليق" الواضح: "كيف تريدون من مليكة أن تفهم عاداتكم التى بلغت أنا من الكبر عتيًا فلم أفهمها؟ مليكة الجميلة **رسول الموت؟ عقارب سوداء وحرائق فى البيوت والشجر وأطفال مرضى؟ أنتم المرضى!** (الرواية، ص ص ١٨٠ - ١٨١ - والتساؤلات هنا لمحمود الذى يخاطب، خطابًا داخليًا غير معلن، أهل الواحة). وهذه المزاوجة، بين بعدين: واصف ومقيّم، أو راصد ومعلّق، تتخلل أغلب مساحات سرد الشخصيات/ الرواة. ينظر محمود، مثلا، إلى ملامح الصبى الذى يقود حمارين - والحمار وسيلة الانتقال هنا - ويلاحظ أنه يسير حافى القدمين، ويفكر فى أن يقدم له مساعدة ما: "كل الأولاد هنا يتشابهون بوجوههم القمحية وملامحهم الدقيقة **وطواقيهم التى لا تبرز منها غير خصلة واحدة من الشعر(...) إن كانت الطاقية تحمى رأسه من الشمس فماذا عن قدميه الحافيتين فوق الرمل الملتهب؟**، وينهى هذه العبارات الواصفة بعبارة ذات طابع تعليقى: "أى بؤس هذا!" (الرواية، ص ٨٧) كذلك تنطوى بعض تساؤلات الشخصيات أحيانا على بعد "تفسيرى" لبعض "المعلومات" والسلوكات والوقائع؛ فمع محاولة محمود لاستيعاب عالم أهل الواحة والصراعات بينهم، يشير إلى معلومات سمعها من بعضهم ويربطها بتساؤلاته التى تنحو منحى تفسيريًا: "صابر روى لى حكاية العمدة حسونة دون ذرة من العطف عليه أو على مصيره. **ترى هل لأنه كان من الغربيين وصابر من الشرقيين؟**" (الرواية، ص ٧٨).
ترتبط التساؤلات أيضًا فى (واحة الغروب) ببعد حوارى، وأحيانًا حجاجى، يتحقق بين الصوت المتسائل وأصوات آخرين، وإن ظل هذا الحوار، أو الحجاج، محصورًا فى نطاق افتراضى، غير فعلى، لا يجاوز حدود العالم الداخلى للشخصية إلى العالم الخارجى حولها. يتساءل محمود من مكانه فى الواحة لـ "النظارة" بالعاصمة البعيدة التى ترسل إليه الأوامر وتوجه له التأنيب تلو التأنيب، ولكن يظل تساؤله محصورًا فى تأملاته الداخلية، لا يتخطى نطاق الذات ومن ثم لا يصل إلى هذه النظارة أبدًا: "يجب أن أستعمل الحزم والشدة مع الأهالى (...) عظيم يانظارة ولكن أين الجنود والسلاح؟" (الرواية، ص ١٥١). وقريبًا من هذا المنحى، ينسج التساؤل أحيانًا حوارًا ذاتيًا - لا يتم الجهر به - مع اقتطاعات مستدعاة أو مستعادة من حوار فعلى معلن. يتساءل محمود: "أزمتى؟ تسألنى كاثرين عن أزمتى؟ أسأل أنا نفسى؟" (الرواية، ص ١٢٧) ولاحظ التنويع على عبارات وردت فى استشهاد سابق، صفحة ٤٣). كذلك قد يقيم الصوت المتسائل حوارًا مع صوت آخر متخيل؛

تفكر كاثرين فى اكتشافها بعض الأخطاء بعمل الذين نقلوا النقوش من جدران المعابد وتتباهى، داخليًا، بذلك، ثم تعترض - بصوت آخر - على هذا التباهى، ثم تؤكد بصوتها هى حقها فى التباهى: "أنا الوحيدة القادرة على كشف أسرارك أيتها الواحة.

قليل من التواضع ياكاثرين!

لماذا؟ أليست هذه حقيقة؟ مع ذلك فلأسكت حتى لا يصيبنى الكبر (...) إذن **فلأتواضع**" (الرواية، ص ٥١). وفى هذه الوجهة، تتدرج تساؤلات الشيخ يحيى، التى تستعيد بعض حوار فعلى مع الشيخ صابر، وترد عليه ردًا غير معلن، ثم ترد على هذا الرد: "وبصعوبة أرد نفسى عن أن أسأله أتلك هى المعاصى ياشيخ؟ أليس تمنى الخراب هو أيضًا معصية من المعاصى؟ وأنت، ألا يتملكك الكبر وتسكن نفسك الكراهية؟ (...) **احترس يايحيى. ها أنت تفكر مثلهم.** . إلخ" (الرواية، ص ٦١). وقد يتحول صوت السارد إلى اختزال يسترجع حوارًا خارجيًا مكتملا من زمن سابق: "فجاءنى (الشيخ يحيى يحدث نفسه أو يحدثنا) الأخوة والأعمام والأخوال. كيف وأنا فارسهم أتخلى عنهم فى ساعة الحرب، كيف أقبل هذا العار؟ فاض الكيل فإن كنتم تريدونها حربًا فلتكن هى آخر الحروب! ما معنى كلامك يايحيى؟ معناه أن نقاتلهم غير قتالنا كل مرة (...) هل تمزح يايحيى؟ لا.. لكن هذا شرطى (...) شرطك غريب يا يحيى لكننا نوافق عليه ما دمت معنا. حتى آخر رجل؟ نعم، حتى آخر رجل. تقسمون على المصحف؟ نعم. نقسم" (الرواية، ص ١٨٢) وهنا يتراجع حيز التساؤلات الداخلية ويغدو صوت السارد - السائل وليس المتسائل - إطارًا يتضمن أصواتًا أخرى شاركت فى حوار تم بالفعل.

تتنقل حركة التساؤلات، إذن، عبر هذه الأدوار المتنوعة، بين خطابات متعددة، بما يجعل هذه التساؤلات تجاوز الصوت الواحد، وتتخطى الثبات، وتعكس زوايا متباينة للحقيقة الواحدة أو تجسد تصورات مختلفة لها وعنها. ومع حضور ظاهرة الالتفات المتكررة فى خطابات التساؤل عند أغلب الشخصيات، مما يخط مسافة بين صوت الشخصية المتسائلة وذاتها، ومما يسمح بأن تضع الشخصية المتسائلة ذاتها موضع المغايرة والاختلاف (يتحدث الشيخ يحيى، مثلا، لذاته: "هل قلت سأحاربكم وحدى؟ أنت تهذى ياشيخ يحيى" - الرواية، ص ١٨٠) فإننا نلاحظ أيضًا انتقال الصوت المتسائل بين خطابه الفردى وخطاب جمعى يشير إلى آخرين، بمن فيهم القراء الضمنيون. تفكر كاثرين فى مايكل، وتتساءل عن تجربتها معه، ثم تقول لنفسها بصوت يشملها ويشملنا معها: "لم أفهم ذلك الموت(...) لكن مادام محتمًا **فلنفعل شيئًا يبرر حياتنا. فلنترك** بصمة على هذه الأرض قبل أن **نغادرها**" (الرواية، ص ٢٤).

حراك السرد بتساؤلاته، وحراك التساؤلات بانتقالات خطاباتها وتنوعها، يؤكدان بعد التعدد فى رواية (واحة الغروب)؛ وهو تعدد حقيقى ماثل بجلاء فى هذه الرواية على الرغم من احتشاد سرد رواتها جميعًا بالتساؤلات. كذلك يتأكد هذا التعدد بتساؤلات تشبه "اللازمات" اللغوية التى تستخدم مقرونة بسرد شخصية ما، تتردد فى هذا السرد كأنها شارة على هذه الشخصية(٩).

- ١٠ -

يتحقق جزء من قيمة (واحة الغروب) - وما أكثر ما تتضمنه من قيم - فى الاحتفاء بالتساؤل والسؤال والمساءلة. وإذا كان بعض، أو أغلب، حشد التساؤلات والأسئلة والمساءلات التى تنسرب وتسرى فى سرد/ سرود الرواية يظل معلقًا دون إجابة، مقلقًا دون يقين، فإن فى هذا تجسيدًا لبعد من أبعاد مغزى هذه الرواية التى تواجه، فيما تواجهه، كل اطمئنان نهائى ليقين كاذب.

لعل الإجابات قابعة فى مكان ما بهذا العالم، أو لعلها غافية فى مكان ما بداخلنا.

لكن أليست كل إجابة بحاجة، دائمًا، إلى تساؤلات وأسئلة جديدة عنها، وربما إلى مساءلة لها؟

تطرح (واحة الغروب) علينا هذا السؤال، بإلحاح وبطرائق متنوعة، وكأنها تومئ إلى طريق يمكننا - أو ربما يجب علينا؟! -أن نسلكه.■

المراجع

١ - بهاء طاهر، (واحة الغروب)، روايات الهلال، العدد ٦٩٥ القاهرة، نوفمبر ٢٠٠٦.

٢ - يمكن مراجعة التحليل المعمق لتصل الزمن/ المكان لميخائيل باختين، مستكشف هذا المفهوم، فى كتابه (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

٣ - لاحظ إشارة أحمد عمر إلى هذا الخواء فى مقاله "لماذا يسكن الحزن أدب بهاء طاهر"، نشر بجريدة "القاهرة" وأعيد نشره فى "دروب"، ١٣ مايو ٢٠٠٨ (http://www.doroob.com).

٤ - يصوغ بهاء طاهر حضور الإسكندر فى هذا الفصل صياغة فريدة، مشيدة بخيال خصب (بما يعيد طرح قضية العلاقة بين "الحقيقة الفنية" و"الحقيقة التاريخية"). ولعل المنحى الافتراضى فى هذا الحضور هو ما جعل واحدا ممن كتبوا عن هذه الرواية يرى أن "هذا الفصل لا ضرورة له من الناحية الفنية وكانت تكفى فيه بعض الإشارات - الموجودة - فى ثنايا الفصول السابقة واللاحقة عن «الإسكندر ومعابده». انظر: عيد عبد الحليم، "واحة الغروب.. شخصيات تبحث فى المصائر المجهولة"، "أوان"، البحرين، ٣٠ يوليو ٢٠٠٨.
وفى المقابل رأى أحمد فضل شبلول أن هذا الفصل هو "أكثر مناطق الرواية أهمية من الناحية التاريخية"، إذ "فى الفصل الذى تحدث فيه (الإسكندر) بنفسه استطاع بهاء طاهر أن يستحضر تاريخ المنطقة". راجع مقاله: "بين واحة الغروب وساحر الصحراء"، اتحاد كتاب الإنترنت العرب، ٢٠٠٨/٥/٤ (http://www.arab-ewriters.com).

٥ - يقرن حاتم حافظ هذا الموقف (صراع الأختين على رجل واحد) الذى تجسد (واحة الغروب) تعقيداته الشائكة بين مايكل والأختين كاثرين وفيونا بما يسميه "إرادة الكلام": "فيونا كانت تريد مايكل ولكنها قالت إنها لا تريده، مايكل نفسه قال إنه يريد كاثرين فى الوقت الذى كان الجميع يظن أنه فى طريقه للقول إنه يريد فيونا"، ويتساءل مفترضاً - وافتراضه يقبل المناقشة والاختلاف - أن مايكل كان يريد فيونا بالفعل: "ما هى إرادة الكلام التى انتابت مايكل لتجعله يقول ما لم يكن ليقوله أبداً". انظر مقاله: "إرادة الكلام فى الرواية - على هامش واحة الغروب"، فى: (رواية بهاء طاهر والنقد المصرى)، كتاب الثقافة الجديدة، ٢٩ مع العدد ٢١٤ القاهرة، مايو ٢٠٠٨ ص ١٧٥.

٦ - راجع توقف د. جابر عصفور عند فكرة الخيانة وانكسار الثورة العرابية بسببها، وربطه بين هذا الانكسار فى (واحة الغروب) وانكسار المشروع القومى فى رواية بهاء طاهر (الحب فى المنفى) فى مقاله "رواية نهايات" جريدة "الحياة"، لندن ٢٠٠٨/٤/٢.

٧ - فى هذا السياق يشير د. مصطفى الضبع إلى أن "مشكلة محمود ليست فى المستقبل بقدر ما هى محاولة التخلص من الماضى". انظر مقاله: ("مستويات القراءة فى "واحة الغروب") فى: (رواية بهاء طاهر والنقد المصرى)، كتاب الثقافة الجديدة، ٢٩ مع العدد ٢١٤ القاهرة، مايو ٢٠٠٨ ص ١٦٨.

٨ - تلاحظ شيرين صبحى أن فيونا أخت كاثرين "على النقيض منها تنعم بالطمأنينة". انظر مقالها: "تساؤلات ضابط مصرى فى عصر الهزيمة"، "محيط" - شبكة الإعلام العربية، ٥أغسطس ٢٠٠٨ (http:// www.moheet.com).

٩ - يتكرر - مثلا - "التساؤل/ اللازمة": "لم لا؟" فى سرد كاثرين (انظر الرواية صفحة ١٠١ وصفحة ١٠٢ ويتكرر "التساؤل/ اللازمة": "ما العمل؟" فى سرد كاثرين ومحمود معًا - ربما بنوع من عدوى الحوار المتصل بين زوجين! (فى سرد محمود: "لم تصنع أعشاب الشيخ يحيى المعجزة التى تحققت مع إبراهيم فما العمل" - ص ٢٦٢ وفى سرد كاثرين: "يجب أن أتحقق بنفسى من شىء ما. فما العمل" ص ٢٥٦ وانظر أيضاً ص ٢٨٤. وبجانب هذه التساؤلات/ اللازمات ثمة "لازمات" فحسب، دون تساؤل، منها كلمة "كفى" التى تمثل - هى أيضاً - قاسماً مشتركاً فى سرد كل من كاثرين ومحمود. انظر صفحات ٣١، ٩١، ٢١، ٢٣).

«الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة» قراءة فى «أنا الملك جئت» و «واحة الغروب» لبهاء طاهر

حسن البنا عز الدين

لى مع قصة ـ أنا الملك جئت ـ لبهاء طاهر، التى نشرت ضمن مجموعة تحمل الاسم نفسه فى مختارات فصول منذ ٢٣ سنة (أغسطس ١٩٨٥) تاريخ من القراءة لم ينقطع حتى اليوم. فقد قرأتها بصحبة بعض الأصدقاء بعد صدورها وناقشناها معجبين بها أيما إعجاب، وقرأتها مع طلابى بالجامعة على فترات مختلفة، ولم أدهش بتأثيرها فيهم وكلامهم عنها، وسمعت تحليلاً لها من أستاذتنا الدكتورة نبيلة إبراهيم فى الصالون الثقافى الأول للجمعية المصرية للنقد الأدبى منذ أسابيع قليلة (يونيو ٢٠٠٨) ضمن احتفال ببهاء طاهر لحصوله على الجائزة العالمية للرواية العربية (٢٠٠٨)، عن رواية ـ واحة الغروب ـ التى أقرؤها هنا فى ظل قصة ـ أنا الملك جئت ـ للتشابه الظاهر بين جو العملين فى أكثر من طريقة.

(١)

وكتب بهاء طاهر أعمالاً بديعة أخرى وقد قرأت جلها ولكن قصة ـ أنا الملك جئت ـ أقرب إلى القصيدة التى تعلق بقلب القارئ وعقله وتلح عليه أن يقرأها مرات دون ملل. وقد راودتنى الرغبة فى الكتابة عن هذه القصة سنوات طويلة ولكننى لسبب أو لآخر لم أحاول ذلك. إنها حقًا قصة ممتعة للقراءة. أما أن تكتب عنها فهذا شىء قد ـ يجرح ـ متعة القراءة، إذا جاز التعبير. ومهما يكن من أمر، فإننى هنا أحقق رغبة أصدقاء أعزاء طالما شاركونى الإعجاب بالقصة فى الكتابة عنها. ولا شك أن قراءة العمل الأخير، ـ واحة الغروب، ـ لبهاء طاهر تستدعى أجواء بعينها فى ـ أنا الملك جئت ـ فكلا العملين، اللذين يفصل بينهما ما يقرب من ربع قرن، يتخذ من الرحلة إلى صحراء مصر الغربية، وخصوصاً واحة سيوة وما فيها من آثار فرعونية ويونانية، فضاءً سردياً بصورة أساسية. ولكن لنبدأ من القصة الأولى ثم نجمل ملاحظات ختامية حول العلاقة المكنة بين القصتين.

نحن نعيش فى زمن السرد والسرديات والراوى والمروى له والمروى عليه وما إليه من مصطلحات، وحتى الشعر قديمه وحديثه غزته السرديات فأصبحت الأبحاث الأكاديمية فى

السنوات الأخيرة تتخذ فى عناوين الكثير منها مفردة ـ السردية ـ، ناهيك عن الأعمال السردية نفسها. والنتيجة الطبيعية لشيوع هذه الظاهرة أن معظم الأبحاث تتشابه ويكرر بعضها بعضاً، وتعتمد على مراجع محدودة، غالباً ما تكون مترجمة بدرجات متفاوتة من حسن الفهم والنقل. وأذكر أننى ناقشت أكثر من أطروحة علمية، ومنها عن البنية السردية فى روايات بهاء طاهر نفسه. وبعد قراءة هذا البحث النمطى، كغيره، لم أخرج بصورة واضحة عن أىٍّ من هذه الروايات بالمرة. كل ما أثبته الباحث هو أن هذه الروايات تتوافر فيها شروط معينة لعلم السرد والسرديات وحسب. فما فائدة أن نقرأ بحثاً فى حجم الروايات التى يعالجها ثم لا نخرج منه بشىء. هل نكون بهذا قد انتصرنا لعلم السرد وأخضعنا الأعمال الأدبية لشروطها؟ وهل تكون قراءتنا لهذه الأعمال بعد هذا ممتعة لأنها؛ خاضعة للشروط النظرية وحسب؟ بالطبع يحدث هذا الأمر كل حقبة عندما تسود ـ موضة ـ نظرية أو اتجاه نظرى بعينه، وتبدو المسألة، من وجهة نظرى، أشبه بمؤامرة على الأدب نفسه. صحيح أن هناك قلة قليلة من الأبحاث دائماً ما تنجو من هذا المآل التقليدى، ولكنها تنجو لأن أصحابها يفهمون النظرية بوصفها إطاراً نظريًا خاضعاً للتكييف والتعديل حتى تتناسب مع الموضوع المدروس، مع ذكاء وثقافة وبصيرة الباحث. وهذه الأبحاث غير قابلة للتقليد ؛لأن المقلدين غالباً ما يفتقدون إلى الذكاء والثقافة والبصيرة. نتيجة أخرى لكل هذا أن البحث الأكاديمى فى جامعاتنا أصبح فى أدنى درجة من الأكاديمية بمعنى الكلمة، لأن أغلب الأساتذة المشرفين، باعترافهم علناً، لا يكادون يقرءون ما يكتبه طلابهم من أبحاث لانشغالهم بأمور أخرى فى الحياة، ومع ذلك نراهم جدَّ حريصين على الإشراف العلمى! إن البصيرة النقدية مفقودة ولا بدَّ أن نسعى إلى استعادتها أولاً وقبل أى شىء بقراءة الأعمال الأدبية قراءة جمالية، تتلقاها وتتفاعل معها وترصد ما يلفت النظر وما يثير الإعجاب، وتتوقف عند ما يقلقها، وتبحث عن أسباب للإعجاب والقلق، وتضع ـ النظريات ـ فى أفقها الواسع، مهتدية ببعض شروطها، التى تتوافق مع شروط ـ الأدبية ـ أو ـ الشعرية ـ فى الأعمال الأدبية، لبناء منهج مناسب لتناولها تناولاً نقديًا خلاَّقًا. وقد لا يكون هذا المنهج مرّسوماً فى جداول وإحصائيات، ولكنه أقرب إلى الأدب والأدبية، وأكثر إغراءً بقراءة الأعمال نفسها لدى قراء آخرين. أليست هذه إحدى أهم وظائف النقد والبحث الأدبى؟ إن العمل الأدبى يفسر بعضه بعضاً، وهو يقودنا إلى أنسب طريقة، وأكثر من طريقة لقراءته، وكل قراءة تفرز منهجها الذى اتبعته حتى دون الإلحاح على المصطلحات والاختلاف النظرى حول المفاهيم فى المدارس المختلفة لأصحاب النظرية.

(٢)

تتكون ـ أنا الملك جئت ـ من ٢٨ فقرة مرقمة بعدد أيام الشهر أو بعدد حروف الأبجدية، كما أن أحداث القصة تبدأ برحلة فريد بك إلى الصحراء فى خريف ١٩٣٢ وتعود إلى زيارة حبيبته مارتين إلى مصر فى شتاء وربيع ١٩٢٥، أى أن ما يفصل بين الرحلتين هو سبع سنوات، كان فريد يذهب كل سنة فيها إلى فرنسا ليرى مارتين، وقد أصابها ما أصابها. فالأرقام هنا توحى بأبعاد رمزية محتملة فى أفق الدورة الكونية للقمر حول الأرض والأحداث ذات الطبيعة المقدسة فى تاريخ الإنسانية وفى تاريخ مصر على السواء، والتى ارتبطت برقم ٧ . كذلك تنبئ الأرقام الـ ٢٨ بفكرة الكتابة والتعلم التى تبطِّن القصة من أولها إلى آخرها. وتكتسب القصة فجواتها السردية منذ البداية حيث يشار إلى رحلة فريد إلى الصحراء بأنها رحلة إلى ـ المجهول ـ أو ـ التيه ـ، أو مجرد ـ الرحلة ـ و ـ السفر ـ الذى يعد ـ نداء ـ أو لا بدَّ أنه ـ شىءٌ مهمٌ ـ بالنسبة إلى الإنسان والجمال التى حملت الإنسان إلى الصحراء على السواء. من هنا تصبح الصحراء فى القصة ـ الجنة الصفراء ـ أو ـ بستان الروح ـ. على أية حال، فإن هذه الأرقام تمثل دورة مكتملة من نوع ما، وفكرة ـ الاكتمال ـ تمثل فى القصة هاجساً أساسيًا لدى مارتين فى علاقتها بفريد، ولدى فريد، فى صورة الملك الفرعونى، فى علاقته بالمرأة/مارتين.

تتجلَّى الرحلة من وجهة نظر فريد هجرةً دفعته إليها محبوبته؛ ـ وهناك فى الصحراء، وسيوة من ورائه قال فى همس: مارتين لم جئت بى إلى هنا ـ(ص ١٦)، وقبلها قال الراوى: ـ وفى الصحراء كان وجه مارتين فى كل مكان.ـ (ص١٣) كما تتجلَّى

وجوه مختلفة للصحراء حتى لتصبح الصمت، صمت ما قبل الخليقة، ـ صمت ردّه إلى نفسه (هل كان قد خرج ليهرب منها أم ليبحث عنها؟) ـ (ص١١-١٢). ولما كان فريد بك طبيب عيون متفوقاً فى مهنته وباحثاً فى أسرارها فقد تصوَّر للحظة فى حديثه مع جنكز باشا قائد حرس الحدود أنه ـ ربما اكتشف شيئاً آخر غير الواحة وله صلة بطب العيون. ـ (ص١٠). وعنوان البحث الذى كتبه فريد ورفضت الهيئات العلمية نشره له، كما سيأتى، يشى بهذا الهاجس نفسه. ومهما يكن من أمر فقد اضطر فريد إلى الكذب على شدوان، دليل رحلته فى الصحراء، ـ وقال إنه يريد أن يستكشف آثار واحة فى الجنوب الغربى من سيوة قرأ عنها فى كتب التاريخ القديم. ـ (ص٨) وسوف نرى أن لحظة ـ الكذب ـ هذه ذات علاقة بجهل فريد بما يخبئه له المجهول، كما أنها ذات علاقة بجهله بنفسه ورغبته فى أن يتعلم شيئاً من الألم والحزن الذى اعتصره بفقده مارتين. وأخيراً يمكن أن يكون له علاقة بـ ـ كذب ـ الملك فى نقشه على جدران المعبد فى نهاية القصة، كما سنرى.

(٣)

هناك إذًا عدة ـ قراءات ـ للقصة يمكن أن نتتبعها من خلال عدة عناوين، بل و ـ قراءات ـ داخل القصة نفسها لنصوص بالعربية والهيروغليفية يفترض أن يشارك القارئ صاحبها فى استيعاب دلالاتها المختلفة. وأول نص يمكن تأمله هنا هو عناوين أبحاث الدكتور فريد التى نشرتها له الجمعية الملكية فى لندن، ومنها عنوانان وردا فى القصة: الأول بعنوان ـ ملاحظات أولية حول العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر: حالات من صعيد مصر ـ وبحث آخر عن ـ ظاهرة توقف إفراز الغدة الدمعية (المفرزة للدموع) لدى الفلاحين المصريين فى قرية نوبية ـ. (ص٤) «وقد وردت الكلمة الأخيرة ـ تونية ـ ولعل الصحيح ما أثبتناه» وإذا لاحظنا أن نشر هذه الأبحاث كان إثر فقد فريد لمارتين، وأنه ـ دفن ـ همومه فى العمل فأنتج هذه الأبحاث. نستطيع إذًا أن نتأمل فى العنوان الأول بوصف ـ التعرض لضوء الشمس المبهر ـ من علامات محاولة الرؤية المباشرة للأشياء وإغفال الرؤية الباطنية مما ينتج ضعفاً فى الإبصار وفى البصيرة على السواء. أما العنوان الثانى، فإن دلالته فى القصة يمكن أن ترتبط بتوقف حزن فريد على مارتين والذى انتهى به إلى أن يكتب بحثاً آخر فى ١٩٣١، أى قبل سفره إلى الصحراء بشهور قليلة، بعنوان ـ الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة. ـ وقد رفضت الجمعية الملكية وغيرها هذا البحث؛ لأنه يقوم على افتراض أولى للغاية وبحاجة إلى كثير من الجهد العلمى. وقد رأى صديقه الدكتور حشمت أنه بحث يقدم لقسم الفلسفة وليس لطب العيون. ـ هذا تكهن لا أكثر ولا أقل. كيف يمكن أن تختزن ذاكرة البصر معارف من قبل الميلاد، من قبل تكوُّن الصور وانطباعها أصلاً. ـ (ص٦).

فى هذه اللحظة من القصة، أى فى حديث فريد وصديقه حشمت، يبدو السؤال الافتراضى لبحث فريد الأخير فكرة جد قريبة من فكرة دريدا عن أولية الكتابة فى عقل الإنسان قبل الكلام نفسه (والرسم جزء جوهرى من فكرة الكتابة من حيث اعتمادهما على ـ عين ـ الإنسان بالأساس)، وفى السياق نفسه يشير حشمت فى اللحظة نفسها إلى ـ اللوحة الغريبة ـ المعلقة فى العيادة المهملة، المؤرخة بإبريل ١٩٢٥، موعد سفر مارتين إلى فرنسا من مصر. وسوف نعرف فيما بعد (ص٢٥) أن هذه اللوحة تحمل عبارة بالهيروغليفية ترجمتها ـ فريد يحب مارتين. ـ ومن خلال حروفها سوف يحاول فريد قراءة النقوش التى سوف يجدها على بوابة المعبد الفرعونى، الذى سيقع عليه دون أن يدرى نفسه أنه سيقع عليه. فى لحظة التنوير هذه نفسها سوف يقر فريد لصديقه حشمت بتوقف حزمه على مارتين: ـ قال فريد بعد صمت: أتعرف يا حشمت ما أكثر شىء محزن فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحطمني أن أرى مارتين ملقاة فى تلك المصحة تتطلع إلىَّ ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصحة، كلٌّ ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة. أسأل زملائى الأطباء فيقولون لى هذه حالات ثابتة. تلك كما تعرف طريقة للقول إنها حالات ميئوس منها. أبشع شىء

يا حشمت ليس الحزن ولكن اختفاء الحزن. ـ (ص٦) لنلاحظ هنا اختلاط حالة مارتين بحالة فريد الذى ـ دفن ـ همومه فى كتابة بحث عن ظاهرة توقف إفراز الغدة الدمعية لدى الفلاحين المصريين. وهنا كذلك تبدأ هاجس فريد بأهمية أن يتعلم الدرس مما حدث له فى مقابل صديقه حشمت الذى سعى إلى الموت حزناً على أمه ولم يأتِ إليه، بل كل ما أحرزه أنه عاد إلى مكانه الأول. وكان رد فعل فريد إزاء حكاية صديقه أنه هز رأسه ولزم الصمت. ـ ومع ذلك فربما فى تلك الأمسية، وهما يتبادلان ذلك الحديث، اكتمل قرار فريد بالسفر. بالخروج إلى الصحراء. ـ (ص٧-٨).

فكرة التعلم أساسية هنا. التعلم الذاتى، أو بعبارة أخرى، معرفة الذات التى لا تتم إلا بالغوص فى المعرفة المتوارثة الممتدة عبر آلاف السنين. وقد أكد فريد هذا المعنى فى القصة مرة أخرى عندما فارقه أصحابه فى الرحلة وحيداً فى ذلك المعبد الغريب؛ «جلس فى الظلمة وقال إن يكن هذا هو النداء فها أنا قد لبّيتُ. إن تكن هى النهاية فلست أخافها وإن تكن بداية فسوف أتعلّم» ـ (ص٢٣) المعرفة إذاً تبدأ بعد توقف الحزن أو ترجمة الحزن إلى محاولة العلم والرؤية، وهى مرتبطة فى القصة هنا بالضوء والنور والشمس وفك رموز النقوش المختلفة التى كان على فريد أن يهتدى فيها بعبارة «فريد يحب مارتين» أى بترجمة حبه لمارتين إلى معرفة معنى اختفائها وذهاب عقلها. وبالطبع يقابل الحزن والموت فى القصة الحاجة إلى السكينة والصلاة وتسليم الأمر لله، وهو ما نصحه به والده فى نهاية الفقرة الأولى من القصة؛ «سلّم أمرك تعد السكينة إلى قلبك». (ص٣) وظهر فى منتصف القصة؛ ـ فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم وفى الصحراء كان فريد يصلى كثيراً فى الغروب ويبكى وحيداً فى الليل. ـ (ص١٣) وسوف تتخذ هذه المناجاة شكلاً آخر فى مناجاة الملك الفرعون لإلهه فى نهاية القصة.

لكن للضوء والنور فى القصة معانى إشكالية لا تتمسك بمعنى واحد مباشر. وقد أشرنا إلى أبحاث الدكتور فريد فى هذا الصدد حول ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر، من ناحية، والذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة، من ناحية أخرى. ومن هنا نجد لعبارة فريد التى اقتبسناها أعلاه دلالة كامنة قابلة للاكتشاف؛ أى عبارة «وربما أكتشف شيئاً آخر غير الواحة وله صلة بطب العيون». وقد بدت ملامح لهذا الاكتشاف منذ اليوم الأول، متمثلة أولاً فى حركة الضوء واللون مع الصحراء ورمالها؛ ـ بعد أن غابت المدينة وراحت القافلة الصغيرة تشق طريقها وسط السكون المطبق بين السماء والرمال بدأ يعرف صحراء أخرى. يتابع حواراً بين الشمس والرمل. فى الظهيرة يرى الصفرة تلمع ويرى أقواساً مذهبة ومتتابعة ترتسم فى الأفق البعيد، تتلألأ ببريق خاطف. وفى الغروب تنسكب فى الوديان وبين التلال بحيرات وردية اللون وسط صفرة الرمال الشاحبة. ثم فى الليل تبرق وسط تلك الرمال السوداء ذرّات متفرقة ومتباعدة كماسات مدورة دقيقة. ـ (ص١١-١٢) ومن المهم هنا أن نلاحظ أن الدكتور فريد مع بداية اكتشافه لهذه الصحراء الجديدة كفّ عن كتابة مذكراته. وهذه علامة أخرى على توقف الكتابة وبداية ـ القراءة ـ، إذا جاز التعبير. كتابة الذات وقراءة الآخر.

فى السياق نفسه حلّ الصمت الذى رده إلى نفسه وإلى لونه المفضل، الوردى، وإلى الاكتمال الذى تمّ ولم يتم، «رده إليها بالكامل وعاده وجه مارتين القديم الذى كاد ينساه. مارتين بقبعتها البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية، ـ ويتذكر عندما كانا يسيران معاً فى حديقة الجامعة فى جرينوبل، واقتطافه وردة من حوض للزهور، وقوله لها إذ تحذره من عمله هذا، ـ فى جنتك أنت تعيش الوردة فى صحبة أجمل. فستدير إليه، تحيط عنقه بذراعها وتقبله والوردة بين قلبها وقلبه. يأتيه خاطر فيقول: لو أن وردة الحب لا تذبل أبداً. ـ تنزعج مارتين وتسأله عن سبب قوله هذا فيقول لها إنه يخشى إن جاءت معه إلى مصر أن تشتاق للعودة إلى فرنسا، كما هو الحال دائماً. ـ تغرورق عيناها الخضراوان بالدمع. تسأله حين ترجع أنت إلى مصر هل ستشتاق للعودة هنا؟ فيقول: إن بقيت أنت. قالت: وكيف أبقى أنا إن ابتعدت أنت؟ أنا بدونك لا أكتمل. يدى لا تجيد الإمساك بالأشياء وعينى ترى الأشياء ناقصة. أنا بحبك فقط أكتمل. لم أعرف من الرجال غيرك ولن يكون سواك. وكانت تقول ذلك وهى ترتعد بالفعل. فضمها إليه واكتملا وقال لن يفرقنا شىء. ـ (ص١٢-١٣).

فى الفقرة السابقة واقتباساتها يتسلل الحزن والخوف إلى السعادة التى كان فريد ومارتين ينعمان بها فى جرينوبل. وفريد يتذكر لحظات السعادة تلك وهو يرتد إلى نفسه ويعود إليه وجه مارتين بقبعتها ذات الزهور الوردية فى الوديان وبين التلال حيث بحيرات وردية اللون وسط صفرة الرمال الشاحبة. إن لحظة التذكر هذه تضفى ألوانها وظلالها على الماضى والحاضر معاً: اللون الوردى الذى سوف نجده فى عمد المعبد المكتشف بعد ذلك (ص٢٠)، كما كان فى إيشارب مارتين لحظة الوداع (ص٤). والمهم هنا أن الورد والزهور ترتبط بالضوء والنور والظلام، والمحصلة الأخيرة المرجوة لهذا الارتباط هو الرغبة المتلهفة فى الاكتمال الذى لا يكون بأحدهما دون الآخر. وهذا الاكتمال، كما قلنا، هاجس أساسى فى القصة. فقد ـ اكتمل ـ قرار فريد بالسفر. بالخروج إلى الصحراء (ص٨)، وهنا فى النص السابق يعرف العاشقان أنهما يكتملان بحبهما فى مقابل سطوة الزمن والثقافات المختلفة. ومن الواضح فى القصة أن مارتين نفسها رمز لأكثر ما تشير إليه. فـ«وداعتها ليست من هذا العالم»، وهو ما يوحى بها أصل اسمها فى لغتها(١)، ولم ترثها من والديها، على حد تعبير أبيها (ص١٣). وفى مصر تكتشف مارتين، كما يتذكرها فريد وهو فى سيوة، مصر بطريقتها من خلال نظرتها إلى القرى المتشابهة من نافذة القطار إلى الأقصر؛ «تقول كأنها قرية واحدة تتكرر كل حين. صنع النيل النموذج ورماه على جانبيه فى الشمال كما فى الجنوب. تلك وحدة مصر المقدسة». (ص١٥) وتقول له، وهما يعبران بهو الأعمدة فى الكرنك، إنه خدعها بأنها يمكن أن تسأم البقاء فى مصر، ـ ما ظنك بى... لم أشعر أبداً أنى قريبة من حقيقة الحياة، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا. ثم جرت إليه، تضع رأسها فى حضنه وتغمض عينيها كأنها لا تحتمل بالفعل كل ذلك الفرح. ثم قالت بصوت خافت: لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهور فى فرنسا قبل أن أرجع إليك هنا، لكى نتعمد فى النيل والمعبد ثم نكتمل». (ص١٥-١٦) لكن فريد حتى تلك اللحظة لم يكن قد عرف السر فى مجيئه إلى هذه الواحة الريفية، والتى دافع وهو فيها عن معرفته بخريطة مصر أمام الكابتن باتريك الذى كان فى حيرة من أمر سعى فريد من رحلته. (ص١٤) ولهذا علينا أن ننتظر اكتمالاً أخيراً فى نص الملك على بوابة المعبد فى نهاية القصة.

(٤)

فى منتصف القصة تقريباً (ص١٦-١٧) والرحلة تمضى فى طريق القوافل بعيداً عن سيوة، يبدو انسجام وتكامل بين الضوء وما يقع عليه: شعاع الشمس الشتوية الدافئة وبقع العشب الأخضر وسط الرمال، وغزلان مرقطة ترعى ودوائر كزهور بيضاء متفتحة وسط جلدها البنى. ويكسر هذا الانسجام صيد رجال القافلة غزالاً وذبحه وأكله. ومع ذلك، عكَّرت هذه الحادثة مزاج أفراد القافلة لما تنطوى عليه من قتل حيوان وديع مثل هذا حتى لو كان صيده حلالاً. وقد ـ رأى ـ فريد الدم القانى يفرش الرمل الأصفر ويغوص فيه على الفور، و ـ رأى ـ عيناً مفتوحة و ـ رأى ـ لساناً يطفر. ولم يتكرَّر مرح الرجال بعد ذلك الذين ارتكبوا خطأ آخر بأن جعلوا جمالهم تعاشر نوقاً فى سيوة فأخذت تحن إليها وتجأر بأصوات كالنواح وهى تميل بأعناقها.

كانت نتيجة معاشرة الجمال النوق أن أصرَّت أن تعود، وقد عادت ومعها أصحابها، وبقى شدوان وراضى مع الدكتور فريد الذى أصرَّ على الاتجاه نحو الجنوب الغربى دون أن يعرف نفسه سبب إصراره هذا. وكانت هذه أصعب مرحلة فى الرحلة على الرجال والجمال. وفى اليوم الرابع، مع سوء الأحوال الجوية ووقدة الشمس اللاهبة وبرودة الليل القارصة، بدا لهم أو توهموا أنهم رأوا، «ذلك الشخص النحيل الذى يلبس ثوباً أصفر مهلهلاً ويمسك فى يده عصا. كان شدوان هو الذى رآه. صرخ بأعلى صوته.. يا رجل.. يا ولد.. يا زول. وعلى صوت ندائه التفت فريد وراضى إلى حيث يلوح بيديه فلمحا خيالاً يختفى. ـ (ص١٩) كان هذا الشبح علامة على وجود بشر وواحة فى المكان من وجهة نظر شدوان. وما أن لبثوا أن تابعوا آثار أقدام على ما يشبه ممراً مرصوفاً بحجارة بيضاء إلى موضع اختفائها، «وهناك على البعد، فى نهاية ذلك الممر، تجلت أمام عيونهم تلك العمد الوردية، ذلك البناء الذى يمتد نقشاً من حجر فى الفضاء اللانهائى. ـ (ص٢٠) وفى حين شهق شدوان من هول المفاجأة،

وسأل فريد: «لِمَ أخفيتَ عنى ما تبحث عنه يا دكتور؟» فإن فريد لم يبدِ أى رد فعل مشابه لشدوان، ولم يقل شيئاً سوى أنه لن يذهب إلى ليبيا، كما اقترح شدوان، كى يبيعوا للإيطاليين التماثيل الصغيرة التى عثروا عليها فى المعبد. (ص٢٢) ومن المهم أن نلاحظ هنا أن الراوى حرص على سرد حركة فريد داخل المعبد وخارجه، مع بيان ما لفت نظره فى بناء المعبد، بشكل موضوعى. ولم يبدأ صوته الداخلى يظهر إلا بعد أن رحل شدوان وراضى عنه إلى ليبيا دون إذْن منه، وقد فك الحبل عن قوائم الجمل الذى تركه الرجلان له، ووجهه إلى الطريق ليلحق بصاحبيه قبل أن يفوت الوقت.

فى هذا السياق يحتاج الموضوعى والذاتى إلى إعادة ترتيب لشدة الصلة بينهما. ولكن المشكلة أن «الموضوعى» هذا هو من صنع الذات؛ بمعنى أن ظهور معبد مثل هذا فى ذلك المكان هو حيلة روائية لا يمكن أن يصطنعها الراوى من الخارج، وإنما هو أقرب إلى أن يكون صورة أخرى لحزن فريد الذى اختفى وسعى هو كى يفهم لماذا اختفى. وقد عاد إليه هذا الحزن فى نقش المعبد، ولكن سرعان ما وقف على زيفه فى صورته الأخرى على الجدار المقابل، الذى هو أشبه بمرآة للجدار الأول. ومهما يكن من أمر، فأنا أحب أن أتتبع هذه الحركة الأخيرة بشىء من التفصيل لأهميتها البالغة فى القصة.

(٥)

يرد وصف المعبد فى فقرة المنتصف، رقم ١٤، وكأنما انكشفت عنه الرمال، أو كأنما انتهى العمل فيه بالأمس. وقد تخلل هذا الوصف الإشارة إلى انبهار شدوان بالمعبد، واندفاعه داخل المعبد ليبحث عن الذهب ومعه راضى. ولأن هذا الوصف تقوم عليه أمور تالية فى القصة نورده، ثم نشير إليه فى أثناء التحليل. «كان المدخل ناحية الشرق تصعد إليه خمس درجات من حجر ويتوسط أربعة أعمدة من جرانيت وردى، عمودان فى كل ناحية. وإلى يمين المدخل ويساره جداران كبيران نقشت على كل منهما صورة لفرعون نحيل ولكنه بدين البطن، فوق رأسه قرص الشمس يرسل أشعة حمراء متوازية كالمروحة على تاج الوجهين. وفى الداخل كان المعبد مسقوفاً ولكنه منير، تتخلله الشمس من فتحة فى سقفه فتضىء بهواً مستطيلاً. وعلى كل من جانبى البهو أعمدة عليها دوائر متعاقبة من رسوم حية الألوان. . . . كانت هناك صورتان كبيرتان متقابلتان ومتماثلتان لذلك الفرعون على جدارى البهو المستطيل وهو يجلس على مقعد لا مسند له، جسده مصبوغ بلون نحاسى وعيناه محددتان بأقواس سوداء كأنهما مكحولتان. حول وسطه، وتحت بطنه مئزر أبيض شفاف يكشف عن ساقيه النحيلتين. كانت إحدى يديه متدلية إلى جانبه تمسك بمفتاح الحياة والأخرى ترتفع كأنما فى ضراعة أو استفهام. وكان قرص الشمس وأشعتها هناك أيضاً فوق تاج الملك بلونيه الأبيض والأحمر. لم تكن هناك صور لآلهة أو إلهات. لم تكن هناك صور لأشخاص، عدا هاتين الصورتين الجداريتين. وتحت كل منهما كتابة هيروغليفية من أنهر طويلة متجاورة. الرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل نوع وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة». (ص٢٠-٢١)

وقد نلاحظ أول ما نلاحظ هنا أن مدخل المعبد ناحية الشرق، ولكن سوف يلفت نظر فريد أن عمارة المعبد قامت على أضلاع خمسة «على عكس كل المعابد المصرية التى رآها مستقيمة الزوايا. هنا كان البناء الرئيسى مستطيلاً ولكن ظهر المعبد كان من ضلعين يلتقيان كرأس مثلث. وفى كل منهما خمسة أعمدة منحوتة. كان المعبد بالغ الجمال والرقة من الخارج وفى الداخل، ولكنه كان غريباً فما معناه؟» (ص٢٢-٢٣) كما سوف يراه فريد بعد قليل من على قمة التل، «مسلة نائمة على الأرض، سهماً مندفعاً نحو مغرب الشمس التى مال قرصها الأحمر الكبير فى الأفق». (ص٢٨) قرر فريد البقاء حيث هو لحظة اكتشاف المعبد، ورحل عنه شدوان وراضى كما ذكرنا سابقاً. وقد تمَّ ذلك فى سياق حوار سردى، إذا جاز التعبير، بين الشمس والظلمة. فلحظة قرار فريد بعدم الذهاب إلى ليبيا وحيرة شدوان بالتماثيل الصغيرة التى عثر عليها، «أظلم المعبد فجأة فصرخ راضى وصرخ شدوان وسقط التمثال فى الأرض محدثاً دوياً. ولكن بعد ثوان دخلت الشمس المعبد من جديد من فتحة الغرب». (ص٢٢) وتعجب فريد كيف نقلت الكتل الجرانيتية من الشرق وأقيمت هنا فى الصحراء الغربية، كما أن المعبد برقته كان غريباً ويبحث عن

معنى، من وجهة نظر فريد. وارتبطت لحظة إصرار فريد بالبقاء فى المعبد بالجلوس فى الظلمة والصمت، غير خائف من النهاية، وراغباً فى التعلم إذا كانت هى البداية. هذه الظلمة سرعان ما تستدعى رسالة مارتين الأخيرة إلى فريد، وهى أيضاً تتعلق بالظلمة.

«فى الرسالة الأخيرة قالت مارتين: قل لى لم صرت أخشى الضوء؟ قل لى لماذا أسدل الستائر كثيفة فى النهار وأحب الليل؟.. لماذا صار النور يجرح عينى؟...... قل لى أنت يا نورى البعيد، أيها النور الوحيد الذى لا أخشاه (ولكن لماذا أنت بعيد؟).. قل لى لماذا كان يجب أن أذهب؟.. الآن وأنا أكتب إليك غنّى طائر فى الليل. غرّد الطائر فى الليل صوتاً حزيناً مثل قلبى. لا تغضب ولكنى أستحلفك، أقبل يدك النبيلة، أنت يا من تعرف، قل لى لماذا صرت أخاف الضوء؟.. كانت زهرة تريد أن تصبح ملكة الزهور ولكن.. لننسَ ذلك. هل ستقول لى؟» (ص٢٤) كانت هذه آخر كلمات مارتين المكتوبة إلى فريد، ولكنها سوف تتراءى له بصور أخرى فى بقية القصة.

فى تلك الرسالة تذكر مارتين لفريد أنها لم تذهب إلى امتحان الكلية الأخير؛ لأنها لم تستطع وغضب منها أبوها وهى تطلب من فريد ألا يغضبَ منها. ويمكن تفسير خشية مارتين من النور بربطه برفضها أو عدم قدرتها الذهاب إلى امتحان الكلية. فالنور هنا أقرب إلى نور المعرفة التى يحصلها المرء بعقله. ورفض مارتين هذا الضوء وخشيتها إياه ذو علاقة برفض العالم كما هو، العالم المصنوع بيد الإنسان، وقصور المعرفة على هذا العالم غير كافٍ. وهى كانت تؤمن بأن فريد «يعرف»! فهل كان يعرف لأنه «طبيب عيون؟» أم كان يعرف؛ لأنه كان يبحث بطريقة أو بأخرى عن سر النور فى الوجود ومعنى الظلمة فى الوقت نفسه؟ النور دائماً بعيد. والطائر والزهرة فى رسالة مارتين الأخيرة تأخذان منها (ومن اسمها) أكثر مما تعطيانها. وحزن الطائر فى غنائه وفشل الزهرة المحتمل فى أن تكون ملكة الزهور كافيان بأن يدفعا فريد إلى المضى فى بحثه عن حقيقة النور والظلام. وثمة إشارات واضحة إلى ارتباط النور والظلام بفكرة الشرق والغرب فى السياقات السابقة. وفى السياق الراهن كذلك. فـ«فى الصبح استيقظ فريد على شعاع يضرب وجهه. رفع رأسه فرأى حزمة من الشمس تنفذ من فتحة عالية فى الشرق فوق المدخل توازى فتحة الغرب. تمتم دون أن يدرى صباح الخير يا مارتين». (ص٢٥) ولنلاحظ هنا هذه ـ الموازاة ـ بين فتحة الشرق وفتحة الغرب فوق مدخل المعبد، ودلالة ظهور مارتين فى وعى فريد فى تلك اللحظة.

(٦)

فى تجول فريد فى المعبد، وقد شحَّ الماء وقلَّ الطعام «توجَّه إلى الجدار وأخذ يتأمَّل الفرعون بوجهه المستطيل وشفتيه المكتنزتين. وضع أصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته. وقال أنا أعرف هذه الحروف ـ هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم فى مارتين وهذه الريشة القائمة هى الهمزة أو الألف. ذلك ما علمه إياه صديقه عالم الآثار الذى أهداه اللوحة الهيروغليفية المعلقة فى عيادته «فريد يحب مارتين». نعم نصف الدائرة العلوى هذا هو التاء فى مارتين، وهذا الخط بقمته الملتوية.. تراجع فريد فجأة. تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة. قال: إذاً فهذا هو ما تريد؟ أهذا هو؟ ولكن لم يبق وقت. لم يبق ماء». (ص٢٥) فى النص السابق يبدأ فريد قراءة النص الفرعونى المكتوب على أحد الجدارين المتقابلين، وهو يفكُّ شفرته فى ضوء معرفته بالحروف المصرية القديمة المألوفة لديه فى اللوحة الغريبة المعلقة فى عيادته، «فريد يحب مارتين».

وقد نلاحظ أن أول ما لفت نظره فى هذا النص «العينان المتجاورتان» وأنهما ـ تنطقان ـ الميم فى مارتين. وهو ينتبه فجأة إلى أن هذا النص يدعوه إلى القراءة بشكل خاص، وكأن صاحبه أراده أن يقرأه بعد مرور آلاف السنين. أليس هذا ما يفعله أى كاتب من هذا النوع؟ أليس التأمل فى هذا يحقق فكرة فريد فى بحثه الذى لم ينشر عن «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة؟» وذلك على أساس أن الكتابة سابقة للكلام فى عرف دريدا كبير التفكيكيين فى عصرنا. إن فريد لا يسرع إلى الربط بين فكرة بحثه ومواجهته للنص الذى أمامه. ولكن هذا النص بوصفه كتابة، وخصوصاً بوصفه كتابة تصويرية، جدير بأن يستدعى العلاقة بين الأمرين. وإثبات وعى فريد بهذا ليس محله النص القصصى نفسه، وإنما هو متروك للقارئ كى يستنبطه إذا أراد.

الحاضر القريب المتمثل فى اللوحة/العبارة يفسر الماضى السحيق المتمثل فى النص الأول على الجدار الأول. ولكن السؤال الذى يطرحه فريد هنا على نفسه هو: «وحتى لو عرفت كل الحروف فكيف سأفهم المعنى؟ كيف سأعرف تصريف الأفعال؟ ولكن بينما كان يقول ذلك راح ينقل على الورق بسرعة وبدقة كل الحروف والرموز التى تنقصه. لم يبق وقت». (ص٢٦) ونلاحظ هنا السباق مع الزمن، إذا جاز التعبير، الذى أنهى به فريد هذه الفقرة والتى قبلها. والعبارة السابقة للتو ذات مستويين: الأول، واقعى، يتمثل فى ـ الحروف ـ التى يمكن معرفتها متفرقة، والآخر، رمزى، يتعلق بالمعنى الذى يضم هذه الحروف. والمستويان يعملان معاً بطريقة متوازية أمام الزمن. فالإنسان غالباً ما يعرف شيئاً وتغيب عنه أشياء. أو يرى شيئاً وتغمض عليه حكمته. وهذا يعنى أنه فى ـ لحظة ـ ما يشعر الإنسان بوجوب طلب الحكمة أو ـ المعنى ـ الذى يشرح له كيفية ـ تصريف الأفعال ـ فى هذا الكون، وليس فى اللغة فحسب.

هنا بدأ فريد فى التساؤل عن السبب فى أن هذا المعبد يقوم بخمسة أضلاع، ويقارن نفسه بشامبليون الذى احتاج إلى سنوات فى العمل على فك نقوش حجر رشيد. وفى اللحظة نفسها يظهر له الرجل الملثم الوجه المهلهل الثياب وبيده عصا. ناداه، وجرى نحوه، «لكنه توقف فجأة، وتذكر شيئاً آخر. انبثق فى رأسه إلهام. قال لنفسه: جاء! تلك العلامة التى تتكرر وسط الكتابة. تلك التى تشبه شخصاً دون رأس يحرك قدميه. لابد أن تكون هذه العلامة هى الفعل جاء. نعم، لا بد أن تكون هى جاء أو يجىء. وجرى عائداً إلى المعبد». (ص٢٦) إن هيئة هذا الرجل البدائى، أو البدوى، وحركته هى التى ألهمت فريد أن ـ يتذكر ـ شيئاً، وينبثق فى رأسه إلهام. هنا حدث ربط بين حركة موغلة فى القدم للإنسان وفهم جملة موغلة فى القدم أيضاً لملك ـ فرعونى ـ. وقد بدأت هذه الفقرة العشرون من القصة بعبارة «فى العصر خرج فريد من المعبد. كلَّت عيناه. ـ وانتهت بعبارة «وجرى عائداً إلى المعبد». وبين فعل الخروج وفعل العودة، اللذين قام بهما فريد نفسه، حدث هذا الاكتشاف لفعل المجىء. والغريب أن الرجل ظل واقفاً، حسب عبارة القصة. وهو ما يعنى أن الرجل بوجهه الملثم، أى بإلغاء الرأس من الصورة، وتثبيت صورته واقفاً ألهم فريد بفعل الحركة هذا الذى كان فريد يمارسه فى اللحظة نفسها، بعد أن ـ كلَّت عيناه ـ من كثرة التأمل البصرى المباشر للنص الذى أمامه. كأن الرجل الملثم هو الصورة الأخرى لفريد. وسوف يتواجهان فى الصفحة التالية من القصة ويتبادلان النظرات من بعيد ولكن لن يتحرَّك أحد منهما نحو الآخر (ص٢٧). وسوف نقابل صورتين متقابلتين للملك الفرعون كذلك على جدارى بوابة المعبد. لكن هناك دائماً فروقاً بين الصورتين.

مجهداً من الوقوف الطويل وقلة الماء والأكل، «كان يقف هناك فى المعبد، فى النور الوانى الذى يسبق الغروب، وشعاع شمس حمراء ينفذ من فتحة الغرب. عندما نقرت أصابعه النقوش وقرأ بصوت خافت للمرة الأولى السطر الأول فى النهر الأول: أنا.. الملك.. جئت. ثم هبط الظلام». (ص٢٦-٢٧) وكما حدث من قبل حيث رقد فى الظلام والصمت فى نهاية الفقرة ١٦ فتذكر مارتين فى رسالتها الأخيرة فى بداية الفقرة ١٧، ارتبط هنا هبوط الظلام فى نهاية الفقرة ٢١ بمجىء مارتين له فى الحلم فى بداية الفقرة ٢٢. والراوى يفعل هذا بطرق مختلفة بين عبارات معينة يختم بها فقراته حتى لتكوِّن إيقاعاً سردياً يزيد من متعة القراءة. والمهم هنا أن فريد حصل على الجملة الكاملة الأولى فى النص الأول، فى ضوء «شعاع شمس حمراء ينفذ من فتحة الغرب»، على حد تعبير الراوى.

(٧)

فى تلك الليلة لم ينم فريد جيداً، «جاءته مارتين وكان وجهها أسمر. كانت تشكو من عينيها. قالت له: تنبت فيهما زهور..» (ص٢٧) وفى الفقرة نفسها رأى فريد تحته فى الرمل لأول مرة ثلاثة ثقوب غائرة كل ثقب بحجم الإصبع. «فهم، ولكنه نهض ودخل المعبد الذى استضاء». وإذا كانت هذه الثقوب منذرة بالخطر الداهم القاتل، فإن تحول مارتين إلى الوجه الأسمر وشكواها من عينيها، وظهور الزهور مرة أخرى فى سياقها، ينبئ بدخولها لحظة الاختبار الحقيقية التى يتعرض لها فريد. وينبثق الأمل فى النجاة هنا من خلال وعيه بهذا الخطر، ومن خلال الضوء الذى أضاء المعبد. فى الفقرة التالية عثر فريد على نصف جملة لنصه

السابق؛ «أنا الملك جئت ولما المرأة.. ثم استغلق عليه النص». (ص٢٧) وهو ما يستدعى مارتين فى الفقرة السابقة، ويربط بينه وبين الملك بشكل أو بآخر. ومع ذلك، ففى الفقرة التى بعدها، والتى يفشل فيها فريد فى العثور على الماء بالأدوات التى كانت معه، «رأى على البعد رجلاً مهلهل الثياب ومعه عنزتان. ولما حدق بصره لكى يتأكد.. لكى يعرف إن كان هو نفسه الشخص الملثم الذى رآه أكثر من مرة، كانت الصور الآن تترجرج أمام عينيه وكان يرى أشياء كثيرة ولا شيء. قال: رأيت فى هذه الصحراء كثيراً من السراب». (ص٢٨) وساعتها رأى المعبد من قمة التل مسلة نائمة على الأرض، سهماً مندفعاً نحو مغرب الشمس، كما أوردنا من قبل. ونلاحظ هنا فعل ـ الرؤية ـ البصرية المباشرة المستخدم بكثافة واضحة. ولكن الرؤية هنا أصبحت مثل السراب، لقد استعاد الرجل المهلهل الثياب ـ رأسه ـ هنا واصطحب معه عنزتين، ولكن هذا لم يعد مهمًا. أو لعل فريد، بوصفه صورة أخرى لهذا الرجل، قد استعاد رأسه ولكن عينيه تريان أشياء كثيرة ولا تريان شيئاً. يبقى فحسب المعبد وقد ـ طالعه ـ من بعيد على هذه الهيئة فأوغل به فى ـ معرفة متوارثة ـ جديرة بفهم معناها.

لكن عينيه متعبتان فى اليوم التالى وهو يتطلّع إلى النقوش، يحاول أن يصنع نصًا مستقيماً بإسقاط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمّعت لديه، وكان النص كالتالى: «أنا الملك جئت ولَمّا المرأة ذهبت.. ولَمّا تفرّق الذين اجتمعوا من حولى.. ولَمّا وجدت نفسى وحيداً اكتملت فى تمامى. ولَمّا كنتَ أنت إلهى وأنا صفيُّك.. أنت النور وأنا صدى النور.. أتملّى فى ذاتى فأراك وأتملّى فيك فأرانى فإنى بعيد عن الآحاد جئت لنكون واحداً أنا وأنت. الآن ولم يبقَ وقتٌ وبقى الأبد. الآن أناجيك فتعرفنى. أدوّن سرّى بعيداً عن الأعين لعينك أنت فتعرفنى. أتطلّع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كلَّ شيء وأنقش على الصخر سرّى: إنى حزين. ـ ولما كانت عينه كليلة، وجوفه مريضاً فقد مشى بعينه على الطلاسم التى لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ: و«لَمّا وجدتُ كلَّ فرحة تلد نهايتها وجدتُ فى فرحتكَ أنتَ المُنْتَهى» (ص٢٩).

قراءة فريد للنص الهيروغليفى قراءة ـ تفكيكية ـ لكنها تصنع نصًا مستقيماً، والنص المستقيم يفهم بالقلب فى صوفية شرقية واضحة، تتجمّع فيها الوحدة والاكتمال، والمناجاة والمعرفة بالعين التى لا تنام. ولكن العبارة الأخيرة عن ـ الفرحة ـ فى مقابل ما قبلها من الحزن المنقوش على الصخر، تشى بمفارقة يصعب حلها. فـ ـ المرأة ـ التى ذهبت، وتفرُّق الذين اجتمعوا من حوله، يوحى بأسباب للحزن مفهومة، فكيف يجد فى فرحة الإله المنتهى؟ إن الحزن باقٍ وكل فرحة تلد نهايتها، فكيف تكون فرحة الإله هذه؟ لقد استعاد فريد، عبر نص الملك، حزنه، إذا جاز التعبير، و ـ كلّت ـ عينه مرة أخرى، ومع ذلك كان عليه أن يمشى حتى الحائط الآخر، «ولَمّا استطاع أن يقرأ السطر الأول: أنا الملك القوى جئت، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله: أيها الكذاب. وتردد داخل المعبد الصدى الكذذذاااب ب ب». (ص٢٩) كانت القراءة الأخرى على الحائط الآخر قد أكملت القراءة الأولى على الحائط الأول، فكشفت عن غرور الملك/الإنسان بقوته. ولا شك أن كل ـ الطلاسم ـ التى لم يفهمها فريد فى النص الأول تتعلق بهذه الكلمة التى وجدها وأكمل بها النص من الحائط الآخر.

هل أدرك فريد فى هذه اللحظة أنه أيضاً كان ـ كاذباً ـ فى خروجه إلى الصحراء وزعمه الاكتمال بهذا الخروج، أو اكتشاف شيء له صلة بطب العيون؟ لقد اضطر حقًا إلى الكذب حتى يتمكن من ـ الخروج ـ إلى الصحراء، ولكن هل توقَّع أن ـ يرى ـ شبيهاً له فى الكذب، ويجمع إلى الكذب الادعاء بالقوة، بصرف النظر عن ذهاب ـ المرأة ـ؟ وهل صراخه هذا وتكراره هذا الاتهام بصوت عالٍ، وخلعه الحذاء ووطأه الثقوب المنذرة بالخطر الداهم القاتل من الثعبان الذى تؤويه، هو نوع من مواجهة الذات وليس اتهام الآخر، نوع من عقاب الذات بتعريضها للهلاك حتى سقط أخيراً على الأرض، دون أن يعرف إن كان الثعبان هو الذى لدغه أم لا. إن رمزية الثعبان هنا قد تكون واضحة وخصوصاً لأنها مرتبطة بسياق المعرفة، كما أن سياق الصحراء ارتبط هنا بـ ـ الجنة الصفراء ـ و ـ بستان الروح ـ، الذى ظهر فيه معظم الرسل.

فى الفقرة الأخيرة من القصة، «كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه. قالت: أعطنى يدك. قالت: سنشرب معاً من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن. رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم. أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت: اشرب. ستكون بخير. ولما مال برأسه رأى ساقين سمراوين مقرفصتين إلى جانبه، ورأى قدمين متشققتين تعلق بهما ذرات من الرمل. ولمّا رفع رأسه إلى الوجه الملثم سأله: من أنت؟!» (ص ٣٠) هنا عادت المرأة/مارتين، وقد يكون الوجه الملثم وجه امرأة كذلك ولكن المهم أن فريد مرَّ باختبار قاسٍ حتى عادت إليه نفسه، وأصبح قادراً على أن يسأل الآخر: من أنت؟! حتى يمكن أن يتمّ بينهما ـ تعارف ـ أو ـ تصالح ـ من جديد. بالطبع هناك احتمال أن يكون ـ الوجه الملثم ـ هو الذى سأل فريد ذاك السؤال. ولكن النتيجة واحدة على كل حال.

(٨)

بعد حوالى ربع قرن من كتابة «أنا الملك جئت»، والتى تصنَّف بوصفها قصة من نوع النوفيلا، No-vella، وهى قصة متوسطة الطول والكثافة، بين القصة القصيرة والرواية، وعادة ما تركِّز على حادثة مفردة أو سلسلة من الأحداث، مع نقطة تحول ذات طابع مفاجئ، كتب بهاء طاهر رواية ـ واحة الغروب ـ التى تتخذ من الثورة العرابية وفشلها واحتلال الإنجليز لمصر خلفية تاريخية، بالإضافة إلى بعض الشخصيات المعروفة تاريخيًا التى أشار إليها المؤلف فى مقدمته وملحقه للرواية، مثل شخصية المأمور والإسكندر الأكبر وحتى كاثرين التى أعاد طاهر بناء شخصيتها بناء على شخصية باحثة يونانية معاصرة. لكن الجانب الخيالى متوفر بصورة جوهرية فيما عدا هذا.

وتنقسم الرواية إلى قسمين أساسيين ولكن فصولها المختلفة تتخذ أرقاماً متسلسلة حتى النهاية، بالإضافة إلى أن كل رقم يحمل اسم شخصية أو أكثر من شخصيات الرواية التى تحكى الحدث نفسه من وجهة نظرها. وينتهى القسم الأول بفصل يحمل رقم ٨، واسم الشخصية المتحدثة فيه هو الإسكندر الأكبر. (ص ١٢١-١٤٣) والمؤلف يحسن استخدام هذه الشخصية لإلقاء الضوء على أحداث الرواية وأفكارها وبعض شخصياتها.

يهمنا هنا من رواية «واحة الغروب» شخصية محمود عبد الظاهر مأمور واحة سيوة، وهى شخصية مصرية قلقة، لكنها منخرطة فى الحياة بكل متاعبها وملذاتها. اضطر إلى الذهاب إلى سيوة عقاباً له على تعاطفه مع حركة عرابى. وقد تزوج من امرأة أيرلندية، كاثرين، الشغوفة بالآثار المصرية والباحثة عن مقبرة الإسكندر وتعتقد أنها يمكن أن تكون فى سيوة. وفى الرواية إشارات إلى ـ الغربيين ـ و ـ الشرقيين ـ و ـ المصريين ـ من سكان الواحة فى ذلك الوقت من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

الغريب حقًا أن تشابهاً لافتاً يفرض نفسه على قارئ العملين للمؤلف نفسه. وقد أقول فى النهاية إن بهاء طاهر ـ وقع ـ فى أسر عمله المبدع، «أنا الملك جئت»، بوعى أو دون الوعى، فأعاد كتابته، أو كتابة بعض أجزائه، فى عمله الآخر، ـ واحة الغروب ـ. وهذه ظاهرة أدبية نجدها عند كل الأدباء والشعراء بداية من امرئ القيس الذى يمكن أن تقرأ كل ديوانه فى ضوء معلقته، أو تقرأ دواوين أخرى لشعراء آخرين، فتجد تداخلاً يبدو طبيعيًا فى الشعر العربى الكلاسيكى. ونحن نطلق على هذه الظاهرة مصطلح ـ التناص ـ، أو ـ التعالق النصى ـ بين أكثر من عمل للكاتب نفسه أو لأكثر من كاتب. ولا بأس فى هذا. المهم أن ينجح الكاتب فى عملية ـ التناص ـ هذه بصورة تبعده عن ـ تقليد ـ نفسه أو ـ محاكاة ـ غيره.

يمكن إجمال أوجه التشابه والتوازى بين العملين فى القلق الأساسى الذى يساور الشخصية الرئيسية فى العملين، فريد ومحمود، وكذلك فى توازٍ بين الشخصيات النسائية وغير النسائية وتداخل فى الملامح، مارتين وكاثرين ومليكة ونعمة، وفخرى باشا والأميرالاى سعيد، وفى وصف الصحراء، وتناول موضوعة الصحراء وموضوعة الموت، والنظر إلى الآثار المصرية القديمة فى سيوة ومحاولة فك طلاسم الكتابة المصرية (مجازاً سردياً وليس على سبيل التحقيق التاريخى بالطبع).

يرد وصف الصحراء فى «واحة الغروب»، (ص٣٣) كما فى «أنا الملك جئت»، بأنها ـ بستان الروح ـ على لسان الأميرالاى سعيد، صديق المأمور محمود عبد الظاهر، الذى يحسد محمود على ذهابه إليها، فهى «جنة الأنبياء والشعراء.

إليها يفرُّ كل من يترك وراءه الدنيا لكي يجد نفسه وفيها تورق الأنفس الذابلة وتزهر الروح». (ص٤٧) كذلك نجد أن كاثرين زوجة محمود تنظر إلى الصحراء نظرة خاصة إيجابية. أما محمود فيدعوها «البستان الأصفر» الذى لا يحرك فى نفسه شيئاً. (ص٣٣) هنا نقابل علاقة توتر بين محمود والصحراء بمعانيها المختلفة، كما حدث أن رأينا علاقة فريد بالصحراء. والتوتر السردى هنا وهناك يجعل القارئ يفهم ويشعر أن ـ الصحراء ـ مفهوم إنسانى وروائى متسع لتوترات شتى. وقد أتى فريد إلى الصحراء مختاراً، لكن محمود أتاها مضطراً. وهكذا نجد أن محمود يذكر لزوجته، التى تسأله؛ «الصحراء تغيرنا بشكل مختلف. فكيف تغيرك أنت؟» (ص٣٧)، فيرد عليها فى الموضع نفسه، ـ أنا تمتد صحراء أخرى داخل نفسى، لا شىء فيها من سكون الصحراء التى نعبرها. صحراء مليئة بالأصوات والناس والصور. ـ وترى زوجته أن هذا جميل أيضاً، ولكنه يرد عليها بأنه ـ يكون جميلاً لولا أن تلك الصور عقيمة أيضاً كالصحراء. كلها ترتد إلى ماض ميت، لكنها تطاردنى طوال الوقت. ـ ترد عليها كاثرين: «قد لا يكون للصحراء ذنب فى هذا. ربما تكون تلك أشياء حملتها أنت معك إليها». ويربط محمود فكرة الموت والصحراء بصورة تذكرنا بفريد. فإثر مواجهة الموت فى الصحراء يقول إنه حين اقترب الموت منه ولامسه وجده ناعماً ورقيقاً، يهمس له تعال. «ليست أول مرة أواجه فيها الموت، أما الآن فى هذه الصحراء فهناك شىء لا أستطيع شرحه، إغواء أو نداء». (ص٤٣) ومحمود يخاف الموت نظراً لتأثره بموت أمه بين يديه وكان شديد الحب لها(ص٣٥)، مما يذكرنا بحشمت صديق فريد فى «أنا الملك جئت». وتتسلل، مع ذلك، فكرة الموت إلى محمود ويراه «ليس مخيفاً، كراحة جميلة فى عبء لا يحتمل. فليأت»! (ص٣٩) وسوف تؤدى به هذه الفكرة، على خلفية شعوره بالخزى ومصارحته نفسه بأفكاره المنافقة عن الحياة والموت وماضٍ كاذب، (ص١٤٧) إلى أن يتمنى الموت، من وجهة النظر الشيخ يحيى فى الواحة. (ص٢٧٧) كذلك يرى محمود الواحة مثل مقبرة هرمية، قاعدتها مستديرة. (ص٦٦) بالطبع ثمة عوامل كثيرة فى تاريخ شخصية محمود كوّنت لديه هذه الطبيعة المكتئبة، من قبيل علاقته بنعمة المرأة التى كانت أشبه بعبدة له، ولكنه كان يشعر بمعنى الحياة الحقيقية معها، وفرط فيها فاختفت من حياته، وصارت تأتى له من حين إلى آخر فى الحلم، مما يذكر بمارتين وفريد، وإن كان فريد لم يفرط فى مارتين أو يتعالى عليها. وسوف نرى بعد قليل كيف ـ تخلص ـ محمود فى النهاية من حياته تلك بعد أن فقد المعنى فى الحكاية، على حد تعبيره ضمنياً، فى رده على فيونا أخت كاثرين التى ورد على لسانها أنه «الحكاية لا تكتمل بروايتها وإنما يكملها من يسمعها». (ص٢٢٨) وقد فكر محمود فى الأمر ثم قال: «ربما تقصد الحكاية (التى روتها عليهم فيونا) أن ما نراه قد لا يكون هو الحقيقة، قد يخفى سطح الماء الرائق (فى الحكاية) حياة لا نعرفها وقد تغيب عنا الحقيقة تحت أى سطح. هل هذا هو المعنى؟» (ص٢٢٨)

(٩)

أما كاثرين فهى امرأة أيرلندية، مرَّت بتجربة زواج فاشلة من حبيب أختها، وهى تكره الإنجليز، مثل محمود، لأنهم يحتلون بلدها ويصنعون فيه ما يصنعه الإنجليز فى مصر. وكاثرين خبيرة فى تاريخ واحة سيوة وتعرف الهيروغليفية والديموطيقية، وتبحث عن مقبرة الإسكندر، وعن حياته، وهو ما وفره لنا الكاتب فى فصله عن الإسكندر بتكثيف وافٍ. وتشبه كاثرين مارتين فى موقفها من الصحراء ومن مصر وآثارها، وتؤمن بالبعث من جديد فى الصحراء، ـ تعالَ يا محمود! سنرحل إلى الصحراء معاً. سنولد هناك أيضاً من جديد معاً، وفى هذا البعث لن أفرط فيك، ستكون لى». (ص٣٢) ولكن نظرة محمود، كما رأينا، إلى الصحراء تختلف عن نظرتها. فهى تؤمن بأن هذه الصحراء تحمل لها جديداً فى كل لحظة.

وتذكر أن محمود يفاجئها بقوله إن الصحراء تنتشر داخل نفسه. «ليت هذا كان صحيحاً! ما أغناها هذه الصحراء! لكنى لم ألاحظ أيضاً قبل ذلك أن الطبيعة خارج الصحراء تستهويه. لم يتوقف أبداً أمام أشجار أو زهور. لم يقل مرة إن البحر يفتنه أو النهر. وعند زيارة الآثار يستبد به الملل بعد خمس دقائق، لا يتأمل عمارة بناء ولا لوحة على جدار». (ص٥٧).

وعلى الرغم من أن كاثرين تريد أن تكشف أسرار الواحة وخصوصاً قبر الإسكندر، فإنها تعْترف،

فى موضع آخر من الرواية، بأنها لا تعرف ما الذى تبحث عنه. (ص٩٢) وهى هنا تتشابه مع فريد، ومن ثم تكون هى التى تقوم بدوره من حيث محاولة قراءة النقوش والكتابات المحفورة على الجدران، وتصحيحها لأخطائها فى نقل النقوش، مقارنة النقوش بما نقله الرحالة الألمانى فون مينوتولى فى بداية القرن. (ص١٠٧، و ص ١٠٩) فنص كاثرين يبدو تاريخياً من حيث المبدأ، على النقيض من نص فريد. ولكن عندما تمضى فى نقل النص الفرعونى فى نهاية الرواية يداهمها الوقت، مما يذكرنا بفريد وتقول: «لا وقت عندى لأضيعه!» (ص٣٠٤) وتصل فى النهاية إلى – نصها – الذى هو عبارة عن صلاة مرفوعة من كاتبها إلى الإسكندر الأكثر افتراضاً.

ونص كاثرين ينقصه اسم الإسكندر المطموس، وقد أكملته كاثرين بخيالها فى أكثر من موضع، ولكن الصلاة تمضى على النحو التالى: «أيها المعبود الخفى الأسماء.. يا من تفتح عينيك فتهب النور للحياة وتغمضهما فيحل الظلام.. بالعدل تحكم عبادك.. تشرق بالنهار على أرضهم وفى الليل ترحل لترعى أهل مملكتك الخالدين فى الغرب.. امنحنى بركتك يا إلهى.. زودنى بقوتك.. أنت يا من قهرت كل الأعداء فى الأرض وفى أفق الغرب.. تقبل هذه الصلاة من عبدك – سنحريب – الذى يحكم باسمك صحراءك المقدسة.. غمسوا قدميك بعيداً فى الماء لكنك تعود لتبارك أرضك وأرض أبيك.. أرفع لك صلاتى أنا عبدك فى هذا المعبد المشيد لمجدك.. عبد أخيك الفرعون.. ابن آمون.. – (ص٣٣٢)

(١٠)

نعود هنا إلى الفصل الخاص بالإسكندر؛ لأنه يلقى الضوء، كما قلنا، على أشياء وشخصيات أخرى فى الرواية، من وجهة نظر الراوى بالطبع، لأنه فصل لم يدرِ به أحد آخر فى الرواية سوى كاثرين التى حاولت – تحضير – روحه وجعله الراوى يشعر بذلك فى روايته للقصة. يحكى الإسكندر قصته وأنه ثمرة حمل مقدس عندما أتى أمه الإله الكبش ثعباناً فلدغها لدغة الحب. (لسنا فى حاجة هنا إلى تذكر الثعبان فى «أنا الملك جئت»، ويستدعى الإسكندر دروسه التى تعلمها من معلمه أرسطو، وعبارته المحيرة عن أن شعر المآسى يحقق لنا التطهير بما يثيره من مشاعر الشفقة والخوف. (ص١٢٤) كما يذكر لقاءه بآمون فى واحته، وغزوه مصر فاتحاً واستقبال المصريين إياه محرِّراً ومنقذاً من احتلال الفرس الذين أذلوهم وخربوا معابد آلهتهم. (ص١٢٥).

يبدو الإسكندر فى حكايته وكأنه مصاب بمرض تعدد الشخصيات فى حياته، وهى مسألة تلقى بظلها فى الرواية على شخصية محمود عبد الظاهر نفسه. وفى مقارنته بين المصريين واليونانيين يرى الإسكندر أن المصريين دامت دولتهم آلاف السنين مستقرة بسطوة الأرباب والفراعنة والكهنة، بفضل الطغيان الذى يكرهه اليونانيون، فلماذا لا يتعلم من مصر دروسه، ولم لا يحاول الجمع بينها وبين دروس أرسطو!(ص١٣٠) وقد تعلم الإسكندر كذلك من الكهنة المصريين أن الخوف لا الحكمة هو أساس الملك. «تعلمت أنه لا بد من إخافة العامة دائماً بالعقاب والعذاب على الأرض وفى السماء لكى يعرفوا الطاعة والاستقامة، تعلمت أنه يجب على الحاكم ألا يسمح للعامة بالحرية أو بالمتعة بل عليه أن يعلمهم أن يجدوا المتعة فى الخوف. يجب أن يعبدونى فى الخوف وبالخوف. هذا هو أثمن درس تعلمته من آمون والمصريين. طبقته فنجح، لا فى مصر وحدها بل فى كل مكان». (ص١٣٨) فهل يمكن القول بأن ما سيفعله محمود، وقد انعكست عليه شخصية الإسكندر، بوصفه (أى محمود) أحد المصريين الذين وقع عليهم ظلم الحكام والمستعمرين، شىء له ما يبرره.

(١١)

ثمة إشارات مضيئة فى «واحة الغروب» لبعض ما جاء فى «أنا الملك جئت» حول مسألة – الغرب – فى القصتين. فقد رأينا فى قراءتنا لقصة «أنا الملك جئت» أن الإشارات إلى الغرب فى موازاة الشرق كثيرة، سواء فى علاقة فريد بمارتين، أو فى طبيعة المعبد المكتشف فى صورة مسلة/سهم مندفع إلى الغرب، وخماسى الأضلاع كذلك. فى «واحة الغروب» يدور حوار بين كاثرين ووصفى، معاون المأمور المتصالح مع السلطة، عن «أنهم فى العصور المتأخرة كانوا يعبدون آمون فى سيوة باعتباره إله الشمس الغاربة. أعرف أنهم وحدوا بينه وبين رع إله الشمس، ولكن لماذا عبدوه هنا كشمس غاربة؟ – وتذكر له كاثرين ما هو معروف

من أن «الغرب أو الأفق الغربى عند المصريين هو مملكة أوزوريس، مملكة الموتى وأرض الحساب التى اعتقد المصريون أنها فى مكان ما فى الصحراء الغربية، وبما أن سيوة هى أقصى الغرب من مصر فلعلهم اعتبروها أيضاً آخر محطة تغرب فيه الشمس عن الدنيا. «وقد استغرب وسخر محمود من أن آمون قد أصبح هنا أيضاً إلهاً للموت، فصحح له معاونه، بل للخلود. «فالأفق الغربى هو عالم الخلود». (ص٢٥٥-٢٥٦) وقد نعيد النظر الآن فى معنى ـ الغرب ـ فى «أنا الملك جئت» ولكن الرمز الأدبى يحمل أكثر من دلالة و ـ الغرب ـ هنا وهناك رمز أدبى، يمكن أن يشير إلى الآخر، أو إلى الموت، أو إلى الخلود، أو حتى إلى الجانب ـ المظلم ـ من النفس البشرية. إن عالم ـ الرؤية ـ كان دائماً مطلباً للإنسان منذ أن وعى بأنه إنسان.

(١٢)

يبدو محمود غير مقتنع، فى ضوء تاريخه الشخصى، بكل هذا، ويرى أن ثمة ـ غلطاً ـ فى هذه الدنيا لا يصلحه إلا ـ الغلط ـ! (ص٣٣٧) وهكذا امتطى حصانه (هل كان يتمثل عرابى هنا؟) ومرق وسط الزجالة المتحدين والمعترضين على وجوده بينهم، لأنه قبل كل شىء ممثل للسلطة التى ينكره ويخاصمها، وقد واصل الركض بحصانه إلى المعبد. «أعمدته واضحة تماماً فى الشمس القانية التى مالت نحو الغروب». وهو يتعجب من تلك النقوش، نقوش الموتى، التى شغلت كاثرين فلم تبالِ وهى تحل طلاسمها أن ترى أختها تموت أمام عينيها. لكن هل تستحق النقوش بالفعل هذا العناء؟ (ص٣٣٨) ومحمود فى اللحظة نفسها يكشف عن سخطه للاهتمام بالأجداد ومجدهم، «أما الأحفاد فلا يصلحون إلا للاحتلال». وقد اتخذ قراره بتدمير المعبد بالديناميت، «يجب ألا يبقى للمعبد أثر. يجب أن ننتهى من كل قصص الأجداد ليفيق الأحفاد من أوهام العظمة والعزاء الكاذب، سيشكروننى ذات يوم! لا بد أن يشكروننى!» (ص٣٣٩) وهو إذ يدمر المعبد يدمر نفسه عن عمد فى الوقت نفسه، وتصيبه شظية كبيرة فى رقبته، «لم يكن هناك ألم.. وتوهّج فجأة نور فى داخلى، نعم، الآن يمكن أن أرى كل شىء!.. أن أفهم كل ما فاتنى فى الدنيا أن أعرفه!.. أحاول أن أرفع رأسى فلا أستطيع.. يخبو النور وتحلُّ هجمة السبات الثقيل وأسمع صوتاً متهدّجاً أجشَّ يزعق باسمى كأنه يبكى.. فأقول وأنا أغمض عينى: شكراً.. لك لأنك.. تأخَّرت!». (ص٣٤١).

تبدو هذه النهاية مأسوية وإن تكن مبررة روائياً. ويمكن أن نستدعى نهاية «أنا الملك جئت» حيث رأينا فريد يتم إنقاذه ويسأل، أو يسأله منقذه، ـ من أنت؟ ـ لكن يتساوى فى الحالتين أن ـ البطل ـ وقف على ما كان يجهله، وتفسير ما كان يعرفه من أحداث، ورأى ـ النور ـ فى داخله، كما واجه نفسه بما فيها من زيف ونفاق وضعف. ومهما يكن من أمر، فلعلنا نقول إن فريد فى «أنا الملك جئت» أعاد اكتشاف ذاته التاريخية والموغلة فى القدم عبر ـ الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة ـ، وهى الفكرة التى سعى إلى إثباتها لنفسه بعد أن عجز عن إقناع الهيئات العلمية بها، فى حين أن محمود فى ـ واحة الغروب ـ حاصرته الأوجاع من كل ناحية، وعوقب على مشاعره الوطنية بنفيه إلى الواحات التى كانت دائماً فى الوجدان المصرى منفى للخارجين على النظام، فى حين أنها تمثل أفق الخلود للأمة المصرية منذ آلاف السنين. وتدميره المعبد تدمير لصورة نمطية عن مصر لدى الآخر، وإذا رفض محمود هذه الصورة رفض نفسه، أو لنقل إنه ضحى بنفسه فى سبيل محو هذه الصورة من الأذهان. ■

المراجع

(١) يعود اسم «مارتين» فى الفرنسية إلى العصافير التى تتميز بذيل متشعب وطويل، وأجنحة مدببة. وأصل الكلمة يعود إلى ١٤٢٥ - ١٤٧٥، فى الإنجليزية الوسيطة (فى اللغة الإسكتلندية) martoune ويفترض أنها كانت تستخدم نوعيًا اسمًا لعلم (من الفرنسية اللاتينية المتأخرة Martinus)، وكانت ترتبط تقليديًا بشهر مارس March (من اللاتينية Martius)، عندما يأتى الطائر، وMartinmas، عندما يرحل؛ بالرغم من أنها كانت فى الإنجليزية الوسيطة، والفرنسية القديمة تطبق على تشكيلة من الطيور.

Dictionary. com Unabridged v 1,1 Based on the Random House Unabridged Dictionary, @ Random House, Inc. 2006.

وإليك ....
ما لــــم أقلــه

بقلم : بهاء طاهر

... وكنت أستكثر عليك المرض
وكنت أقول أو لم يتجرع من هذه الكأس أكثر من نصيبه فى الحياة؟.. مرة فى القلب ثم مرات، ومرة فى الرئة، ومرة فى الدماغ وجراحة هنا وجراحة هناك.
أقول ، لنفسى فى كل مرة هذا كثير، ولكنى أقول لك لا تبطئ عنا كثيراً فنحن نريدك.

أراك فى مستشفى المعادى قبل عشرين عاماً. نذهب إليك، سليمان فياض وصبرى حافظ وأنا، أراك شاحب الوجه فى جلباب المستشفى الأبيض. وكان صبرى قلقاً عليك. قال لنا فى الطريق إنه سمع من الأطباء، أن الخطر يهدد حياتك.، ولكن سليمان قال لنا بصوته الخافت الهادئ: يوسف قوى. هو أكثر من عرفت من الناس تشبثاً بإرادة الحياة. وتطلع نحونا وهو يقول بثقة: سيخرج من هذه. ولما استقبلتنا ضاحكاً رغم شحوبك، ولما فردت نحونا يديك على امتدادهما بكل العزم وأنت راقد على ظهرك، ولما حدثتنا عن مرضك حديثاً عابراً بكلمتين، ثم نقلتنا بعيداً عن المرض، وبعيداً عن حجرة المستشفى الساكنة إلى حيث الحياة وحيث الصخب، إلى ما يحدث فى مصر وما يحدث فى الدنيا، ولما احتدم النقاش وكأننا قد عدنا إلى أيام مقهى الجيزة على الرصيف، وكلك شباب وحيوية وتمرد وقتها ملت نحو صبرى الذى كان يخفى قلقه بضحكات عصبية وهمست فى أذنه لا تخف ، سليمان على حق، سيخرج من هذه وخرجت بالفعل ، وعدت إلينا، وملأت الدنيا، وكنا نحتاج إليك كما نحتاج دائماً.

وأراك فى مستشفى الدقى بعد ذلك بسنوات. كنت أنا قد خرجت إلى جنيف، وتعودت فى كل زيارة إلى القاهرة أن أراك فى مكتبك فى الأهرام، ولكنى فى هذه المرة ذهبت إليك فى المستشفى، كان هو القلب وقد تمرد مرة أخرى. ذهبت وقت الظهيرة ولم يكن ضمن مواعيد الزيارات. ولم أجد عندك أحداً غير خالد عبدالناصر. وحين دخلت كنت تضطجع على الفراش بثوب المرض الأبيض نفسه، بالشحوب نفسه، وأريد أن أطمئن عليك فتشرح لى بدقة الطبيب العارف كيف أنك قد تجاوزت الخطر بعد أن اقترب كثيراً وأنك ستخرج من المستشفى بعد

•مقال نشر بمجلة الهلال عام ١٩٩١ عقب رحيل يوسف إدريس.

أيام، ثم تغير الحديث. تطرد المرض، وتلتفت إلى خالد تسأله عن وقع مقال لا أذكره لكاتب لا أريد أن أذكره كان يهاجم عبدالناصر فيرد عليك بهدوء قائلا: فى وقت من الأوقات كنت أهتم بهذه المقالات. الآن لا أكلف نفسى مجرد قراءتها. وشردت أنت ببصرك لحظة وشاهدت فى عينيك النافذتين المعبرتين استفهاماً مطولا، وماضيًا يعود، وحاضراً ملتبساً، ومستقبلا تحاول أن تخترق حجبه، تحاول أن تنتزع منه وعداً عصيًا قبل أن تلتفت مرة أخرى إلى خالد وتقول ضاحكاً ضحكتك الصافية تلك: معك حق: لا يستحق أن تقرأه و«هذا» أيضاً سيزول.

لعلك تكون قد استخدمت عبارة «هذا المرض».

ويقوم خالد ويعانقك قبل أن ينصرف وهو يقول: استرد صحتك بسرعة. نحن نحتاج إليك وإلى قلمك.

وتعود إلينا بالفعل، وتبرر عمق احتياجنا إليك وإلى قلمك.

ولكنى لم أرك فى لندن، كنت محتجزاً هنا فى جنيف ولكن لهفتى عليك كانت أكثر من كل مرة، اتصلت بصبرى حافظ فى لندن فقال لى إن الحالة خطيرة وإن الزيارات ممنوعة. ولكنى لم أيأس، ورحت أستمد الأمل مرة أخرى من تشخيص سليمان فياض، وكم كانت فرحتى يوم قرأت فى (الأهرام) أنك بدأت الكلام. قلت لنفسى الحمد لله! ها نحن أولاء مرة أخرى نسترده! سيعود إلينا لكى يحكى لنا ما كان. يصف لنا هذه المرة بدقة العالم، بقلمه الذى لا يشبهه قلم آخر، كيف تلصص الموت هذه المرة إلى الدماغ، كما تلصص من قبل إلى القلب، سيصف لنا دبيبه فى الشرايين سيحدثنا عن اللحظة التى أصدرت فيها الإرادة الأمر: «قف»!.. ستكون صفحات أخرى نقرؤها بكل التوتر ونحن نتابع ذلك الصراع، وينتصر لنا فيها يوسف للأمل وللحياة وللإنسان كما فعل كل مرة.

وكنت أستكثر عليك المرض الذى يبعدك عنا شهوراً. أشفق عليك، حبًا لك. وأشفق علينا ـ أنانية من ذات نفسى ـ أن يغيب عنا قلمك، ذلك النصير الكبير لمصر التى عرفناها وأحببناها والتى نراها تتسرب سريعاً وبعيداً. كنا نتشبث بها أن تبقى ونتشبث بقلمك ليساعدنا على أن تبقى.

وكنت أستكثر عليك المرض. فما بالى وهو الموت؟ ما العمل فى تلك الغيبة؟

***

وكان رد كبير يجمع بيننا.

ود لم تشبه شائبة حتى النهاية وإن لم تسمح الأيام بأن يتطور إلى صداقة شخصية كبيرة. كالتى كانت تجمع بينك وبين سليمان وصبرى وأحمد عباس صالح من أصدقائنا المشتركين. ولكنى كنت أعرف أن شيئًا عميقًا جدا يجمع بيننا هو الذى جمعك بالملايين من قرائك ومحبيك: هوى جارفًا لمصر نتمثلها فى وجداننا، وشوقا محرقًا إلى العدل وإلى عالم أكثر إنسانية وذكاء تقود إليه الكلمة وتقود فيه الكلمة.

رأيتك أول مرة فى مقهى الجيزة. وكنت أنا وقتها قد تخرجت لتوى فى الجامعة، وأتردد على ذلك المقهى الذى يتحلق فيه الكُتَّاب حول الراحل الكبير أنور المعداوى. كنت ضمن مجموعة تخطو أولى خطواتها فى الكتابة. بينما كنت أنت قد حققت ذاتك. ورسخت مكانتك؛ ككاتب قصة قصيرة. بل ككاتب القصة القصيرة الأول وأنت بعد فى مطلع الشباب. ومنعنى الخجل أيامها من أقول لك إننى أنا أيضاً أكتب القصة القصيرة، ولكنك فيما بعد ذلك بسنوات تكون أنت الذى تقدم أول قصة قصيرة أنشرها فى مجلة «الكاتب» تكتب لها مقدمة جميلة لن يمنعنى الخجل هذه المرة أن أقتبس منها عبارة أذكرها بكل الاعتزاز حيث قلت «هذا كاتب لا يقلد أحداً ولا يستعير أصابع أحد» كنت تدرك أن لنا رؤيتين مختلفتين للقصة وللأدب. ولكن هذا لم يمنعك من تقدير ما أكتب ومن أن تتحمس لتقديمه، كما أنه لم يمنعنى فى أى وقت من أن أكون، لا معجباً فحسب، بل مفتوناً بأدبك العبقرى. وأذكر مرة عبارتك الضاحكة حين رأيتنى أتردد كثيراً على مسرح الجمهورية لمشاهدة مسرحية الفرافير: «هل حجزت مقعداً دائماً فى المسرح» والحق أنى كنت أتمنى لو أفعل!

ولكن هذه اللقاءات الشخصية لم تكن هى علاقتى بك.

كنت قد عرفتك قبل ذلك بوقت طويل. مازلت أذكر الليلة الأولى التى وقعت فيها «أرخص ليالى» فى

يدى، وكنت وقتها فى الجامعة. بدأت قراءتها فى الليل وقلبت الصفحة الأخيرة مع تباشير الفجر. لم أعد إليها منذ ذلك الحين ولا هى تحت يدى ولكن قصصها الدرر حاضرة فى ذهنى. أذكر الآن بالذات قصة «نيمية» وقصة مصرع عبدالقادر طه، وقصة الخادمة الطفلة التى تحمل (صاج) الكعك فوق رأسها، وقصة العودة إلى مصر على ظهر الباخرة وصيحات الركاب «مصر! إيجيبت! إيجيبتو!» عثرت فى حينها على شىء لم أكن قد قرأت مثله فى أدبنا العربى من قبل. . لا أتحدث عن روعة القصة القصيرة ولا عن إعجاز بنائها. ذلك شىء لم يعد يحتاج إلى مزيد من الشرح والتحليل، ولكنى أتحدث عن القصة القصيرة حتى تحتشد صفحاتها القليلة، وفى بعض الأحيان سطورها القليلة، بشحنة تفجر فى نفس القارئ من الإحساس ومن الوعى ما قد تعجز عنه رواية طويلة. أذكر جيدًا أنى ظللت بعد قراءة قصة «نيمية» عن ذلك الرجل الذى كان يبيع دمه للمستشفى مقابل قروش يعيش عليها، وراح يحتج حين رفض المستشفى فى النهاية أن يأخذ دمه لإصابته بالأنيميا. أذكر جيدًا صرخة احتجاجه الأخيرة «نيمية إيه» وأذكر جيدًا أنى بكيت.
لو أن قد كانت فى القصة كلمة تفلسف واحدة. عبارة تزيد عن اللازم أو نهاية غير التى انتهت إليها لما تحققت صدمتها العبقرية تلك. ربما كانت ستظل قصة «جيدة» رغم ذلك كله، ولكنها لن تكون يوسف إدريس. كان هناك شىء لا يسمى فى تلك القصة وفى قصص تلك المجموعة، شىء يتجاوز اختيار المواقف الفريدة وموهبة التعبير المقتدر وكل العناصر التى قد توصف بها القصة الجيدة: كانت هناك رسالة خفية من المبدع إلى القارئ لا تتجسد فى أى من تفاصيل عمله الفنى ولكنها موجودة بالتأكيد وتوقظ عند القارئ شيئًا حقيقيًا جدًا وصادقًا جدًا. أثرًا قادرًا على تغييره وعلى أن يجعله مختلفًا بعد القراءة عنه قبلها «بالإمكان» على الأقل إن لم يصبح مختلفًا بالفعل قادرًا على أن يغير من نفسه لو أراد.
وهذا شىء لم يغب عن كتابتك حتى آخر لحظة، كان هناك عشرات يكتبون المقالات غيرك. بعضهم يكتب بانتظام أكثر. وبأساليب بلاغية منمقة، ويفتعلون المعارك ذات اليمين وذات اليسار وتغلى كلماتهم بالانفعال ولكنها تسقط فى بئر الصمت واللامبالاة ثم يأتى مقال واحد لك، بسيط اللغة والتعبير، لا تكتب ولكنك تكلمنا كلامًا عاديًا بما يجول فى خاطرك فيعيدينا صدقك على الفور. وإذا بدوامات من ردود الفعل على ما تكتب وإذا بأناس مهمين يغضبون، وإذا بآخرين يهاجمون ويسبون (لكم آذوك وجرحوك!) أما نحن - قراءك - فنعرف أنك قد انتصفت لنا من الجميع. نشعر أنك أيضًا لم تهدهد مشاعرنا ولم ترحنا فقد ألقيت علينا عبئًا.
رسالتك الخفية تقول: ها هى ذى الحقيقة، فماذا أنتم فاعلون؟ وقد لا نفعل شيئًا. ، يا للأسف! نحن غالبًا لا نفعل شيئًا، ولكن رسالتك وصلت إلينا. أسعدتنا بقدر ما عذبتنا.
أما أنت فقد كان رهانك كله على هذا الأثر: أنه يمكن بالتدريج أن يغيرنا، مجتمعًا وأفرادًا، كان ذلك رهان حياتك كلها إن أكن قد نجحت فى قراءتك. وكان الأمل فى الرهان كبيرًا جدًا فى البداية، وكان لذلك الأمل ما يبرره، فإذا كانت مجموعة «أرخص ليالى» تحكى فى قصصها عن مواقف موجعة ما عاشه أهل بلدنا من ذل وبؤس، فإن هناك أيضًا بشرًا (بكسر الباء) لا يوصف فى تلك المجموعة وفى «حكاية حب» وفى كل أعمالك الأولى. ومرة أخرى فأنا لا أتحدث عن الثورية أو عن الفعل الإيجابى لأبطال بعض القصص كمرشد أو دليل للقارئ لكى يفعل المثل. ربما يكون ذلك قد حدث فى بعض القصص تطبيقًا للوصفة الناجعة، التى كانت شائعة فى ذلك الحين، ولكن عبقريتك كانت أكبر من ذلك بكثير. والبشر الذى أتحدث عنه لم يكن موجودًا فى قصة بذاتها دون أخرى، ولكنه شىء يتخلل القصص جميعًا بما فى ذلك أشدها إيلامًا وحزنًا. نوع من الإيمان بأن فعل الكتابة يطهر ذلك الألم؛ لأنه سيغير بالتأكيد من ذلك البؤس كله، وفى يوم قريب أو بعيد ولكنه آت بكل اليقين. بعد صراع طويل ربما، وبعد مخاض رهيب على الأغلب سيولد ذلك العالم الجديد وستتبدد كل تلك الظلمة، أولا يصف بطل قصة «يموت الزمار» ذلك كله وصفًا واعيًا فيما بعد ذلك بسنوات طويلة؟

«كان حلمى بالكتابة كحلمى بالثورة.. كحلمى بالمعجزة القادرة على شفاء أى داء وكل داء.. وفى عمرى أنا سأرى اختفاء الحفاء وعمومية الكساء وزوال الحاجة واكتفاء كل محتاج.. وكان الوصول على مرمى حجر. وكأننى سأصحو فى الغد لأجد الصباح فجراً: ليس فجر يوم ولكن فجر عصر، عصر كامل تام يعود فيه الإنسان يحب بكل فهم وعمق... ويعيش روعة الحياة يشربها مترعة قطرة وراءها قطرة، ولكل قطرة طعم.. ولكل لحظة تمر أشواق وصهللة ومعان... الصهللة!.. الفرحة!.. عالم نشوة وأعراس دائمة تكون مصر فيه هى العروس وهى الداعية إلى تلك المأدبة العامرة بالفرح وبجلال الإنسان الذى تخلص من كل ظلم ومن كل قهر فأصبح سيداً على العالم وسيداً على نفسه. مصر بالذات. ألم تكن مصر عندك دائماً هى أم الدنيا؟.. أليست هى المؤهلة بمكانها وتاريخها مثلما رأى طه حسين من قبل لأن تصنع تلك الحضارة الجديدة التى ينصهر فيها الشرق والغرب معاً لكى تقدم للعالم المثال والنموذج لحضارة الإنسان والعدل والفرح؟.. وكانت الخطوة الأولى عندك هى أن نعثر أولا على مصر الحقيقية. مصر الجوهر. ومن أجل ذلك كان البشر يفيض فى أعمالك الأولى، ولكنك بالتدريج تكتشف أن الحلم الكبير ليس «على مرمى حجر» ترى المخاض يتعسر.، وترى مصر التى علقت عليها آمالك الكبيرة للعام الجديد تتوه شيئاً فشيئاً، ويظل أدبك فى سنوت الستينيات محاولة مستمرة لكى تعرف أين يكمن الخلل وكيف نخرج من تلك المتاهة إلى الطريق الصحيح. فى «اللحظة الحرجة» يتوهج إيمانك القديم والراسخ بالشعب، ولكن نغمة جديدة تظهر، اتهاماً للمتعلم (فلنقل للمثقف) بأنه أضعف من أن يخرج من إسار أنانيته، بأنه ينكص فى لحظة الحقيقة عن الفعل وعن التضحية لكى يحقق الحلم الكبير الذى يتغنى به. وفى «المهزلة الأرضية» تعمق تلك الفكرة أكثر وأكثر. تقول إن المثقف ذلك الذى فوضه الشعب لكى يقوده إلى العالم الجديد لم يكتف بالنكوص بل كان مستعداً لأن يبيع الحلم ذاته لكى يكسب أرباحه الصغيرة ويظل متربعاً فوق امتيازاته المستلبة. ويكون ذلك أيضاً موضوع واحدة من أكثر قصصك روعة وإيلاماً «لغة الآى آى»

ولكنك لا ترى فى ذلك قدراً لا فكاك منه ـ بل أنت تسأل من الذى شوه المثقف والناس جميعاً ومن الذى ضيع الحلم؟. وفى «الفرافير» – تلك المسرحية الفذة – تطرح افتراضاً وتوجه لجمهورك وللسلطان الحاكم سؤالاً: ألم يكن الطغيان هو الذى شوه الحياة إلى هذا الحد؟ ألا يكون عالم من «الفرافير» التابعين المستذلين. عالماً محكوماً عليه بالهوان والصغار؟ عالماً محروماً من القدرة على تجسيد أى حلم كبير؟.. توجه سؤالك إلى الناس وإلى السلطان فلا يفوتهم مغزاه: فأما الناس فكان حماسهم للمسرحية شاهداً متجدداً على أن الرسالة قد وصلتهم، وأما السلطان فلعله أن يكون أيضا قد فهم. ولكن الوقت كان قد فات لكى يرجع أو لكى يعدل المسار: كان قد أصبح أسير الشباك التى حاكها بنفسه ولم يعد بوسعه أن يتملص منها. وأنا لا أذكر الآن إن كانت أول مرة مرض فيها قلبك سابقة على نكسة ٦٧ أو تالية لها، ولكنى أعرف دون أن أسأل كيف كان وقعها عليك، أعرف أن الألم اخترق روحك وجسدك معاً وأنت تتساءل: أو لم أنذركم وأحذركم من ذلك الذى سيأتى؟.. أو لم أقل لكم إن الزعم بقهر الإنسان من أجل رفعة الوطن كذب لا يستقيم وأن هوان الإنسان لابد أن يجر هوان الوطن؟

ولم يكن غريباً وأنت تريد أن تشارك فى إقالة الوطن الذى تعثر فى نكسة ممتدة أن تقل قصصك ومسرحياتك وأن تكثر مقالاتك. كنت تبحث دائماً. وقلتها أنت بنفسك ـ عن أقصر الطرق لوصول الكلمة إلى الناس وأكثرها تأثيراً. وأدهشك كما أدهشنى ألا يفهم بعض نقادك ذلك، بل وأن يؤاخذوك عليه. لم يدركوا ما أدركه أبسط قارئ من الجمهور العريض الذى كان يتلهف على قراءة تلك المقالات. لم يروا أنها فى معظمها قطع من الأدب النادر لا يستطيعه غير يوسف إدريس. أم تراهم حقاً لم يدركوا أن تلك المقالات هى التى كانت تبقى على جذوة الأمل عند الناس فى ذلك الليل الطويل؟.. ظلت وحدها تقريباً فى ذلك المنبر الواسع الانتشار هى التى تذكر الناس بالحلم

المصرى القديم: الحرية والاستقلال لمصر، مصر التى تنفتح على وطنها العربى وتشاركه همومه ويكون خلاصها فى خلاصه.. التى تحقق لمواطنها العدل ويجد فيها كل إنسان كفايته.. يشبع فيها حاجته إلى الخبز وإلى المأوى وإلى عمل مبدع يحقق فيه ذاته ثم يتجاوز ذلك كله ليصل إلى الفرحة.. إلى تلك «الصهللة».. الامتلاء الكامل بنشوة الحياة والاستمتاع بها فى عالم جديد لم يتجسد من قبل قط ولكن جمهورية يوسف إدريس تبشر به وتدفع الناس دفعاً إليه، مقتنعة كما كانت دائماً بأن الطريق إليه هو «الكلمة».. ومن هنا أهمية أن نتثقف»: أن نعرف الحقيقة لكى نتغير..

وتظل ممسكاً بتلك الجذوة كالجمرة بين يديك لا تريد أن تسقطها برغم الداء والأعداء: تتابع الأمراض وتتالى معارك الصغار تريد أن تأخذك منا لكى تنفرد بنا الهوام. ولكنك تتشبث بنا كما نتشبث بك.

ولكن فى ذات مرة يهتز لديك ذلك اليقين. تعترف لنا بذلك وتحلله تحليلا دقيقا واحدة من قصصك الأخيرة «يموت الزمار» تشك فى الكلمة ذاتها بالناس وما فعلته للناس منذ كانت هل نجحت فى أن تغير ما فيهم من جشع.. هل يمكنها حقا أن تبدل الإنسان: «ضيعت عمرى كيف أتعلم الكتابة والبقية الباقية ضيعتها كيف أعلم ما فى الكتابة.. أصبحت روحى من ورق وأحلامى ومتعتى كائنة كلها من حبر بين كلمتين أو جملتين أو صفحتين، أى حياة؟» فبعد كل ذلك العناء ظهر مجتمع جديد لا يعترف بحكمة الآباء ولا بدورهم. شباب لا يريد أن يسمع شيئًا» عن عمق مطالب الشعوب والفئات منذ أقدم العصور. آلات منتجة جديدة غير مثقلة بتاريخ مطالبات ونقابات.، وإنما هى ابنة «رجل بستة ملايين دولار» و «جى آر» و «سو آلين»..

دراسة ماذا وأنت تستطيع كجرسون فى فندق أو حتى شيال أو مصادق للسائحات العجائز أن تطلع لك فى اليوم بعشرين أو ثلاثين جنيهاً بالتمام والكمال.. تصرف وتشترى عربة.. ماذا يجدى الحديث عن سعد زغلول ومصطفى مشرفة وحتى فاروق الباز أمام ثلاثين جنيهاً وعربة ولو «سيات»؟

تحدثنا فى تلك الصفحات الموجعة عن ذلك العالم النقيض الذى ظهر وجعل حلمك وحلمنا الذى كان على مرمى حجر عصياً وبعيد المنال..

و لم يكن غريباً أن تقول لنا فى مطلع تلك القصة إنها تجربة حقيقية وإنها قصتك أنت. ولم يكن غريباً أن تحدثنا عن المرض الذى أشرف بك على الموت بعد ذلك الاكتشاف ولكن ذلك اليائس لم يكن هو أنت. لقد قلت فى تلك القصة فى اللحظة الأخيرة للمرض «لا» وأدركت أن الموت كان فى قرارك ألا تكتب حين قررت التوقف خبت تلك الموجات وخبت فى جذوة الحياة (...) الموت ليس ضرورياً أن يكون صاعقًا مفاجئًا كالذبحة، إنه كأضرار التدخين أضعفها وأوهنها أو هكذا يبدو. الموت حياة كحياة الموتى. الموت سكون وسكوت وصمت. الحياة.. ليس مجردها وإنما خلقها خلقًا تعدى الآخرين بها. تنشرها.. تبثها موجات إثر موجات.. موجات صحيحة كالجنين الجميل القابل للتشكيل حسبما تريد. الحياة سامية شامخة بشرف وبلا مساومة أو إزعاج ضمير.. ما أروع أن تصحو من نومك اليوم وتختار أى عمل طيب ولو كان زيارة لسرير مريض مجهول لا أمل له ولا أهل.. إذا كنت فقيراً أعطه كلمة طيبة وبرتقالة، وإذا كنت غنياً وقادراً ابن له مستشفى»

ذلك هو أنت. وذلك هو صوتك الحى.

ربما يا صديقى لا تكون قد رأيت ذلك الفجر الذى رحت من مطلع حياتك تبشر به وتدعونا إليه. ربما تكون قد ضحيت بنفسك وأنت تصارع بين رحى الشك والأمل، لا تريد أن تستسلم ولا أن تستريح. قد لا يكون على مرمى حجر.. ولكنك قربتنا منه خطوة.

وما بقى الآن فهو علينا. هو دين فى عنق كل من قرأك أو سيقرؤك. فمتى نرد إليك الجميل وأنت بعيد، هناك..؟ ■

بهاء طاهر ..
ومساءلة الذات المبدعة

أسامة عرابى

بهاء طاهر قيمة أدبية كبيرة.. وتجربة رائدة ملهمة مثيرة ولغة قادرة على الانفتاح على الكمون اللانهائى لمعنى الفن ذاته.. وتمرين متواصل على الحب والصفاء فى ذرى نقائها الأكبر. قدَّم لنا عدداً من النصوص الأدبية التى بلغت عشرة، حفرت مجرى عميقاً فى تيارات أدبنا العربى المعاصر بقدرتها على اجتراح واقعها الاجتماعى ـ السياسى، وتجانس بُناها الفنية ورؤيته الكلية، ونفاذ تعبيرها عن الفاعلية الخلاقة فى عالمنا المعقد الثرى، واستقطار الشعرى من الإنسانى. على نحو ما طالعناه فى:

الخطوبة وقصص أخرى (١٩٧٢) بالأمس حلمت بك (١٩٨٤)، أنا الملك جئتُ (١٩٨٥) قالت ضحى (١٩٨٥) شرق النخيل (١٩٨٥) خالتى صفية والدير (١٩٩١) الحب فى المنفى (١٩٩٥) ذهبت إلى شلال (١٩٩٨) نقطة النور (٢٠٠١) واحة الغروب (٢٠٠٧) وله أيضاً فاصل غريب، ترجمة لمسرحية يوجين أونيل (١٩٧٠) البرامج الثقافية فى الإذاعة، دراسة نظرية ١٩٧٥.. مسرحيات مصرية.. عرض ونقد (١٩٨٥) أبناء رفاعة.. الثقافة والحرية.. دراسة (١٩٩٣) ساحر الصحراء.. ترجمة لرواية باولو كويلهو (١٩٩٦) فى مديح الرواية.. قراءات لروايات وروائيين (٢٠٠٥) وقد نال جائزة الدولة التقديرية للفنون والآداب عام ١٩٩٨، وجائزة البوكر العرب عام ٢٠٠٨.

ومن الكتب التى حاولت الاقتراب من عالم بهاء طاهر الفنى، كتاب صدر عن المجلس الأعلى للثقافة بعنوان "قريباً" من بهاء طاهر.. محاورات وملامح للشاعر والإعلامى الأستاذ "البهاء حسين" مصحوباً بتقديم للمفكر والناقد الكبير الأستاذ محمود أمين العالم، الذى رأى بحق أنه (يقدم لناصورة شاملة تجمع بين تفاصيل دقيقة لحياة أديبنا الكبير، فضلاً عن كشف أسرار بعض أعماله وقيمه الإبداعية، وعلاقاته الإنسانية ورؤاه السياسية والاجتماعية وأذواقه وخلفياته؛ مما يجعله وثيقة بالغة الإحاطة والتعمق لسيرة أديبنا الكبير الحياتية والإبداعية..

غير أن كتاب "البهاء حسين" هذا، يكتسب أهميته عندى من قدرته على مساءلة هذه التجربة المبدعة، ومن استكناه مناحيها المختلفة، وصياغة مستوياتها المتراكبة، من خلال الوعى بأطرها الجمالية، وطاقتها السردية فى التعبير، وخبراتها التاريخية التى تتمثلها فى وجودها الاجتماعى المباشر. لذا

يعيننا هذا الحوار الثرى على تلمس سيرورتها، والوقوف على اختياراتها الإستاطيقية، والتعرف على التكوين الثقافى والفكرى لجيل بهاء طاهر وموقفه من قضايا وإشكاليات عصره، عبر مؤالفة ذكية تضم بين دفتيها: الذاتى والعام، ومن ثم إضاءة جوانب كانت مطمورة فى مسيرتها، يقتضى تأملها والتنبه إليها قراءة جديدة للحياة والمجتمع وللثقافة والشخصية والهوية. ألم يقل لنا "مارسيل بروست" فى نهاية رائعته "البحث عن الزمن الضائع أو المفقود": "تزيل الذاكرة عندما تستدعى الماضى إلى الحاضر بلا تغيير، بل كما كان عندما كان حاضراً، ذلك البعد الكبير للزمن، الذى يحكم أسمى فهم لحياتنا"؟

لقد استطاع "البهاء حسين" الانتقال من الذاكرة الأتوبيوغرافية، إلى مرحلة توظيف الذاكرة فى إطار الوعى التاريخى بطبيعة السياق الاجتماعى والظرف السياسى اللذين يمتحان مادتهما من قلق التساؤل ومقاربة الواقع.

من هنا، يزيح الكتاب النقاب عن شخصية الأستاذ "بهاء طاهر": إنساناً وكاتباً وعاشقاً للفكر والشعر والموسيقى والأوبرا، وباحثاً عن المعرفة أنّى كانت، والمثقف الوطنى المستقل الذى لم تعرف قدماه الطريق إلى التنظيمات السياسية: سرية كانت أم علنية، على الرغم من اهتمامه بحضور ندوات الأحزاب كما أشار، ولا سيما ندوة الحزب الاشتراكى، حزب أحمد حسين، وحرصه على أن يقرأ جريدته أكثر من غيرها، بل على الرغم من أن أباه كان عضواً فى التنظيم السرى لثورة ١٩١٩، وانشغاله التام بهموم الوطن عامة. فما قرَّ فى ضمير جيله كله - كما يذهب ويؤكد - هو ذلك الإحساس بأن "الانتماء إلى الوطن وإلى قضاياه شىء أشبه بجلد الإنسان، لا تجد منه فكاكاً ص٥٧، وهو ما جعل "بهاء طاهر" - من موقعه كاتباً يعرف دوره ورسالته - يقول:

«أظن أننا حاولنا - بشكل أو بآخر - من خلال كتابتنا، إلى جانب الاحتجاج على المظالم الفردية، كنا نستكمل ما كان يكتبه يوسف إدريس ونجيب محفوظ فى مجال الدعوة إلى العدالة الاجتماعية باعتبارها مجالاً لازدهار الحرية الفردية» ص٦٥.. كما دفعه ذلك إلى أن يكون على "هامش المؤسسات لا ينتسب إليها قط" ص٧٠.. على نحو ما خلص إليه فى درسه الأدبى الذى يختصر به ممارسته الفكرية واختياره الحياتى: "كان الكاتب منا يقعد على قهوة ريش وليس فى جيبه "٥ صاغ"، وهو يعلم أنه لو ذهب إلى يوسف السباعى وطلب العون، فسيعين فى چورنال أو فى المجلس الأعلى... إلخ. كان من العار أن يُقال إنك ذهبت للمجلس الأعلى للآداب أو طلبت منه عوناً" ص٧٠، حتى أنه عندما عمل مترجماً فى "مصلحة الاستعلامات" كان حريصاً الحرص كله على "ألاَّ يعرف أحد شيئاً عنى غير أننى مترجم، وبقيت هناك أقل من سنتين... أما علامات الوفاء لحلمنا، فإنه كان من المغرى أن أشتغل فى هذه المصلحة بقسم التحرير مثلاً، فتبص تلاقى نفسك مترقى بسرعة، وتاخد علاوات ومكافآت.. إلخ.. ولكنى آثرت أن أبقى بعيداً.. لم أرد أن أكون أحد تروس جهاز الدعاية للثورة.. وقد رسخت عندى سمة الهروب من الدخول فى التهريج السياسى" ص ٧٤، ٧٥.. وحينما وجد أن المطلوب منه وهو مذيع فى "صوت العرب" (عمل برامج ضد عبد الكريم قاسم، بعد أن كان يقدم برامج ضد الاستعمار فى الجزائر والخليج وفلسطين، ساعتها مررتُ بمحنة لا يمكن أن تتصورها، فاستشرتُ صديقى العزيز جداً الفنان محمود مرسى، قلت له: أحس أنى أنتحر، ولابد أن أستقيل بدلاً من الخيانة.. ووافقنى. كان قرار الاستقالة أيامها أشبه بالانتحار.. الذى أنقذنى هو الأستاذ عبد الحميد الحديدى - رحمة الله عليه - كان نائب رئيس الإذاعة، فاستدعانى وناقشنى فى الاستقالة ساعات طويلة.. فوجئت بعد ذلك بالأستاذ الحديدى يكتب على الاستقالة: ينقل للبرنامج الثانى.. فرجعت، ولكنى لم أجد هناك "صلاح عز الدين".. كان رجع إلى الـB.B.C، وكان محمود مرسى قد نقل إلى التليفزيون.. وانضم بدلاً منهم إلى البرنامج الثانى "نور الدين مصطفى". كان إنساناً عظيماً رحمة الله عليه) ص ٨١، ٨٢.

ولأن "بهاء طاهر" متسق مع نفسه، منسجم مع أفكاره وما يؤمن به، فقد رفض العمل في إذاعة "صوت أمريكا": (جاءني خطاب من "صوت أمريكا"، لا أدري كيف عرفوا. آه افتكرت، أنا أرسلت لهم خطاباً عندما أعلنوا عن حاجتهم لمذيعين. هل كان في اللجنة "سعد لبيب" وعرف؟ لا أدري.. هذا هو صوت الضمير، قال لي بعدها: إزاي كنت عايز تشتغل في "صوت أمريكا" يا بهاء؟.. قلت له: أنا إزاي. وتذكرت عندما جاءني الخطاب.. لم أذهب طبعاً، لكني الآن لا ألوم ولا أدين من عمل في هذه المحطات، ولكن أيامها كان العمل في الإذاعات الغربية عملاً مع الخصوم) ص٨٧.. لقد رفض "بهاء طاهر" العمل في هذه الإذاعة على الرغم من انعدام مصادر رزقه ودخله في هذا الوقت، ناهيك عن الاضطهاد الذي لقيه على يد المرحوم "يوسف السباعي" وزير الثقافة والإعلام الأسبق له، ونقله من "البرنامج الثاني" إلى "البرنامج الأوروبي" مراقباً للدراما، وهو منصب لا وجود له على الإطلاق، ثم منعه من الكتابة في الصحف والمجلات بعدما وصلتها كلمة السر من الوزير، ولم تكن التهمة المدعاة ضده يومها سوى نعت "يوسف السباعي" له بأن "بهاء طاهر شكله ينفع يساري"!

بَيْدَ أن أمتع ما في هذا الكتاب الذي جمع بين السيرة الذاتية والسيرة الأدبية والفكرية، هو حب كاتبنا الكبير "بهاء طاهر" لمسقط رأس والديه "قرية الكرنك" من أعمال محافظة الأقصر في صعيد مصر (إذ إنه من مواليد مدينة الجيزة عام ١٩٣٥، التي تلقى فيها تعليمه الابتدائي والثانوي، حتى تخرج في كلية الآداب ـ قسم تاريخ بجامعة القاهرة عام ١٩٥٦) ولا يني يردد باعتزاز: (إن قريتي هي أمي.. إن هذا الحب الشديد الذي كانت والدتي ـ رحمها الله ـ تكنه لمسقط رأسها ولملاعب صباها، انعكس عليَّ أيضاً في صورة حب شديد لهذا المكان الذي كانت عندما تتكلم عنه يرق صوتها وتشحذ ذاكرتها؛ لكي تحدثنا عن التفاصيل. وعندما أذهب إلى القرية كنت أتعرف إلى بعض الناس من مجرد رواية أمي عنهم، وكانت تصيبهم الدهشة الشديدة جداً.. إن طفلاً صغيراً يقول: إزيك يا جدي فلان، أو إزيك يا خالتي فلانة، وهو لم يره، لم يرها، من قبل؛ لمجرد أنني كنت أسمع والدتي تتحدث عن هذا الجد أو عن هذه الخالة) ص٢٦.. وقد ورث "بهاء طاهر" عن والده المدرس (هذا الحب الشديد للقراءة.. والاعتزاز الشديد بالنفس؛ لدرجة أني لا أقبل أي مساس بكرامتي) ص٣١.. وكان والده (حافظاً للقرآن الكريم، ومتخصصاً في القراءات.. ورش وحفص وعاصم، وكان يدرسها في بعض المعاهد الأزهرية، حتى بعد خروجه إلى التقاعد) ص ٢٩.. واستطاع هذا الشيخ الأزهري الأنيق جداً ـ كما يصفه الأستاذ بهاء ـ تربية أولاده تربية سوية إلى درجة أن (فكرة الاقتناء باتت غريبة عني غربة تامة، يكفيني دائماً الحد الأدنى للمعيشة. أنا حتى عندما اشتغلت في سويسرا، وكان راتبي كبيراً، كان زملائي يشترون أولاً سيارة، ثم يغيرونها بأخرى أحدث، ويتكلمون طوال الوقت عن هذه الحكاية. وعندما جئت إلى مصر لم تكن لي شقة.. كنت أنزل في شقة مفروشة؛ وهذه الشقة التي تراها اشتريتها قبل التقاعد بسنة أو بسنتين بمحض المصادفة. قصدي أن فكرة الاقتناء هذه غير موجودة عندي أصلاً.. أكان هذا بسبب تلك الفترة الأولى؟ ربما، أم بسبب أني عشتُ سنوات التكوين في ظل الشعارات الاشتراكية وكلام "صلاح جاهين" الجميل؟ لا أدري!) ص٣٣.. وقد مات والده ميتة جاحظية (وهو يقرأ) ص٢٨.. وقد نصحه يوماً نصيحة لم تبرح ذهن ابنه الأصغر "بهاء طاهر" والتزم بها؛ فقد (حزن جداً حين دخلت كلية الآداب. كان قد أقسم مرة ألا يشتغل أحد من أولاده بالتدريس؛ لأن التدريس ـ في رأيه ـ مهنة ناكرة للجميل، وتستنزف العمر بلا مقابل، وأنا وعدته والتزمت بوعدي، على الرغم من أنه مات وأنا في سنة أولى جامعة) ص٢٨.. غير أن فكرة الموت لازمت الأستاذ "بهاء" طويلاً؛ إثر فقد عدد من أسرته وإخوته وأبناء قريته، الأمر الذي دفعه إلى الاهتمام (بفكرة الموت الفلسفية، بغض النظر عن ظاهرة الموت الفردية. يهيئ لي أنها أهم سؤال مطروح على الإنسان أو على الكاتب، وكما يقول

هيمنجواى": كل القصص تنتهى بالموت" هذه الحكاية حقيقية جدًا. هناك فى آخر السكة ذلك الحائط السد، ولا سبيل إلى الهروب منه. وربما أكون قد تطرقت لهذه الفكرة فى قصته "محاورة الجبل" وفى شخصية "حشمت" فى "أنا الملك جئت") ص٣٥..

ثم يضيف قائلاً: (فى مطلع الشباب كانت الوجودية شائعة جدًا فى الوسط الثقافى، وتترجم فى بيروت كتب سارتر وكامى وقرأناها جميعًا. يحتمل أن تكون هذه المحاور الفكرية حول موضوع الموت قد أثرت فىَّ إلى جانب الأحداث الشخصية فى حياتى. يخيل لى ـ كما تقول إحدى الشخصيات فى قصة "محاورة الجبل" هذه: (إن كل محاولاتنا وسعينا هى محاولات لمخادعة الموت).. ثم يزيد على ذلك مؤكدًا: (لابد أن تكون مؤمنًا، لابد لكى يرتاح قلبك فى هذه المسألة.. أن تجدَّ فى البحث عن الإيمان.. الإيمان الفطرى البسيط الذى جعلك تعبر عن الحكاية بأنه لو لم يكن هناك موت لضاقت بنا الأرض) ص ٣٦، ٣٧..

إن مَنْ مآثر حوار "البهاء حسين" مع أستاذنا "بهاء طاهر" تسليطه الضوء على شخصية هذا الرجل الفاتنة، وعلى تكوينه الإنسانى البديع، لا سيما حين يقول ببساطته الآسرة: (لستُ ممنْ يجتذبون العداوات.. ببساطة؛ لأن الأشياء الدنيوية بالنسبة إلىَّ شىء تافه فى الحقيقة.. عندى فلوس تكفينى لكى أعيش، لكنى لم أسعَ إليها، ولا إلى الشهرة ولا إلى الجوائز. وكلما سئلت عن الجوائز التى أحصل عليها قلتُ: هذه جائزة للجيل بأكمله وتقديرًا له. ما يهمنى كثيرًا أن أكتب شيئًا أرضى عنه، وما يتلو عملية الكتابة شىء لا يخصنى) ص٤٤..

بَيْدَ أنه لا ينسى دومًا دور الأستاذيْن الكبيريْن: "أبو المعاطى أبو النجا" "وسليمان فياض" فى حياته (لولا هذا الرجل ـ سليمان فياض ـ من دون مبالغة ـ لما نشرت حرفًا. لقد كانا ـ سليمان وأبو النجا ـ رائديْن استطاعا أن يحدثا النقلة التى مهدت السبيل لجيل الستينيات. لم يأخذا حقهما؛ لأنه يغلب عليهما التواضع الشديد وإنكار الذات البالغ فى الحقيقة؛ فهما يجدان السعادة فى تقديم سواهما لا فى الإعلان عن نفسيهما. وبما أننا نعيش فى مجتمع غابى ـ نسبة إلى الغابة ـ طبيعى ألاَّ يأخذا حقهما أبدًا) ص ٧١، ٧٢.. لذلك يوقن "بهاء طاهر" بأن (إحساسى بأعظم مجد يحققه الكاتب أن يكون لكلمته تأثير يوازى ما كان يطمح إليه.. يوازى ما كان يهدف إليه. ولكنى أرى أننا فى هذا العصر، وفى تلك المرحلة الزمنية، وربما بدءًا من السبعينيات، أن الثقافة فقدت تأثيرها ودورها وأهميتها، فكأن كل أنواع التكريم والتشريف "ألقاب مملكة فى غير موضعها" أو شىء من هذا القبيل) ص٤٥.. ثم يضيف مؤصلاً هذه الظاهرة: (إن الكارثة الحقيقية التى حلت بالثقافة والوطن هى أن المشروع متتابع الحلقات منذ "رفاعة" وحتى "طه حسين" ويمكنك أن تقول حتى نجيب محفوظ ويوسف إدريس. هذا المشروع انقطع. لقد بلوروا ما وصفته بالحلم المصرى، الذى هو باختصار شديد جدًا "حق التعليم للجميع والديمقراطية"، وأن "تكون الأمة فوق الحكومة" كما عبرت عن ذلك ثورة ١٩١٩، وفكرة العدالة الاجتماعية، وحقوق المرأة ومساواتها بالرجل. هذا هو الحلم المصرى الذى تتابعت الحلقات فى تجسيده، وما زال برغم خفوت النبرة إليه كامنًا فى وجدان المصريين جميعًا) ويضيف "بهاء" مشددًا النبر: (إلى أن قامت الثورة وقالت: إنها تحتضن كل هذه المشاريع، وإنما هى التى ستنفذ، وليس للمثقفين ولا لغيرهم دور فى ذلك، فنجحت فى أشياء، وأخفقت فى أشياء أُخرى، ولكن أبرز إخفاق، فى تصورى، أن الثورة لم تترك للمثقفين فرصة تطوير مشروع كان هو الوسيلة، لا أقول الأولى، وإنما المشروع الوحيد للنهوض بالمجتمع) ص٥٥، ٥٦.. وهو ما ارتكبته فى معالجتها قضايا المنطقة العربية بأسرها؛ إذ عندما (قامت للرد على سلبيات موجودة فى نظم قائمة، قضت أيضًا على الإيجابيات التى كانت موجودة فى النظم السابقة عليها. مَنْ يُرد أن يحدث ثورة أو نهضة أو تقدمًا، فعليه أن يكمل على ما هو موجود بالفعل، لا أن يقوم بنقضه وهدمه) ص ٦٩.

ولا ينسى "بهاء طاهر" بنزاهته العقلية وتجرده، أن يقدم لنا ما يشبه "الجردة" لأبناء جيله وكتاباتهم..

فيرى فى "يحيى الطاهر عبد الله" (كاتباً فذًا.. هو شاعر القصة القصيرة.. كان شديد العذوبة والجمال، لا أنسى ابتسامته العذبة، كانت بتخلى وشه يكرمش وينّور فى الوقت نفسه، معرفش إزاى! كان حين يرانى يقول لى: أهلاً ياخويا، إزيك حبيبى. وكان شخصاً محبوباً برغم بوهيميته) ص ٧١.. "إبراهيم أصلان": (أعيد قراءة أعماله، وكأننى أعيد الاستماع إلى مقطوعة موسيقية أحبها) "عبد الحكيم قاسم": (أفتش عن مفتاحه.. تقدر تقول: إنه مبتدع الواقعية الجديدة فى الكتابة، أظن أن روايته "أيام الإنسان السبعة" تختلف عن كل ما كتب عن الريف قبلها) "أمل دنقل": (الشاعر) "جمال الغيطانى": (صاحب موهبة فريدة، له أعمال ستظل من كلاسيكيات الأدب العربى "الزينى بركات" وأعمال أخرى كثيرة.. أنا معجب به جدًا) "محمد مستجاب": (أنا معجب بمحمد مستجاب، وبأسلوبه الساخر الفريد فى الكتابة العربية، وبقدرته على أن يخلق عالمًا فانتازيًا فريدًا، عالمًا يخصه وحده) "جميل عطية إبراهيم": (صاحب صوت خاص) ص ٧٢.. "محمد البساطى": (صاحب رؤية عميقة ونافذة، ولغته فريدة فى السرد القصصى والروائى.. البساطى من أهم كتّاب هذا الجيل) "صنع الله إبراهيم": (واحد من الرواد الكبار، بكل جدارة، وروايته "تلك الرائحة" هى التى تتضمن ملامح التغيير عن الجيل السابق فى الكتابة هذه الرواية علامة) ص٧٣. "إدوار الخراط": (صوت متفرد ينسب إلى نفسه فقط لا إلى جيل) "خيرى شلبى": (مبتدع ما بعد الواقعية.. مبتدع تيار الكتابة عن الهامشيين، وحقّق فى ذلك إنجازًا عظيماً.. تبهرنى كتابته، إنه كاتب كبير جدًا) "غالب هلسا": (مع الأسف الشديد فى الفترة الأخيرة من عمره لم نلتق إلاّ مرة واحدة.. فى بغداد قبل وفاته بـ ١٥ سنة. إننى أتذكر شقة غالب التى كان يلتقى فيها كل أبناء الجيل.. أتذكر المقاهى وكتابتنا وقسوتنا عليها.. أتذكر ذلك الزمن الجميل وأتحسر) ص٧٤..

أمّا مُثله العليا فى الكتابة فهم (ابن المقفع.. الجاحظ.. المتنبى.. هيمنجواى.. ألبير كامى.. يحيى حقى.. يوسف إدريس.. نجيب محفوظ) ص٩٧.. وتأتيه الكتابة فيما يسميه (بالحالة القصصية أو الروائية.. عندما تنتابنى هذه الحالة أستطيع أن أكتب.. وعندما تهرب منى، مهما بذلتُ من جهد لا أفلح فى استردادها).. وتظل القضية الأساسية التى تشغله دوماً هى (العدل) ص ٩٨..

لكن "الشعر" هو (مدخلى إلى الموسيقى وإلى العالم) غير أننى (كوّنت "شعرائى" الذين يقف على رأسهم "المتنبى" طبعاً. ما أحبه فيه شىء خفى هو الإحساس بنبرة حزن مكتومة فى كل قصائده. فى شعره حزن مأسوى عميق، تحسه من تتابع الأبيات، هو لا يقول: أنا حزين، ولكن شجناً شاملاً يُبطن قصائد هذا الشاعر القريب جداً من نفسى. وأحب أيضاً أبا فراس الحمدانى".. وأعشق "طرفة ابن العبد"، وفى ذاكرتى إلى الآن، أبيات كثيرة من معلقته. وأحب "امرأ القيس" وصوره الصحراوية المتتابعة التى تشبه قرع الطبول. وأحب "أبا العلاء المعرى" بنزعته التأملية الفلسفية. ومن الشعراء الصعاليك أحببت "مالك بن الريب"، وكنت أحفظ قصيدته الشهيرة التى مطلعها:

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة
بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا
فليت الغضالم يقطع الركب عرضه
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا)

ص١٠١.. ويبقى (أقرب الشعراء المحدثين إلى قلبى صلاح عبد الصبور) لأنه (استطاع أن يقتنص روح العصر.. اقتنص روح التناقضات المأسوية التى تطحن الفرد فى هذا العالم المعاصر، وفى وطننا على وجه التحديد، وفى مصر على وجه أخص) ومن الشعراء العالميين (أحب ـ أولاً وأساساً ـ بابلونيرودا ولوركا.. لوركا الأول وشكسبير، وت. س. إليوت وييتس وسان جون بيرس)..

ويُلح "بهاء طاهر" على أن ما يرجوه من الشعر هو (أن يكون الفكر والتأمل نابعيْن من القصيدة ذاتها، لا مفروضين عليها.. أن تكون الفكرة جزءاً من نسيج اللغة نفسها) ص١٠٢..

وبأصالة "بهاء طاهر" الأدبية المعهودة، يواجه محاوره قائلاً: لم تسألني عن "خليل حاوى".. أحد أبطال روايتى "الحب فى المنفى".. وأحد أبطالى الشعريين.. كان مهموماً بروح الوطن.. وأنا كتبت دراسة عن العلاقة بين جبران وخليل حاوى، قلت فيها: إنه برغم أن جبران شاعر رومانسى، وخليل حاوى شاعر خشن، فإن رابطة وثيقة تجمعهما، فى هذا الهم بروح الوطن، كلاهما يرى أن هناك صدعاً فى الدولة وصدعاً فى الروح كما يقول هاملت.. كلاهما كان مهموماً بصدع الروح.. ولم تسألنى عن نازك الملائكة التى أحبها جداً، ولا عن السياب ولا البياتى.. ولم تسألنى عن شوقى.. دا شاعر هايل، وسيأتى الوقت الذى تعتدل فيه الموازين المختلة) ص١٠٥، ١٠٦..

وقد توقف "بهاء طاهر" كثيراً عند (التأثير بين الكبار: ڤان جوخ، جوجان، رينوار) وكذلك (الفنانين الكلاسيكيين: رافاييل وڤيلا سكوير.. ومن فنانى عصر النهضة، توقفت عند دافنشى بشكل خاص. ثم بالتدريج بدأت أكتشف عوالم الفن التشكيلى الجديدة.

كان هناك كتَّاب عن الفنان النرويجى "إدوارد مونش" فيه لوحة اسمها "الصرخة" ظلت تطاردنى فى منامى فترة طويلة. أحببت أيضاً جويا وبيكاسو وتماثيل محمود مختار. مازلت أذكر تمثاله الجميل "الفلاحة"، كنت أقعد مسنوداً عليه وأنا أستمع للموسيقى. مع الأسف، لم تكن هناك مستنسخات لمحمود سعيد ولا لغيره، ولكن كان هناك معرض دائم لأعمالهم؛ فعرفْت ناجى والأخوين وانلى وغيرهم. أنا مجرد عاشق للوحة، ويشدنى جداً التكوين والتعبير فيها) ص ١٠٢، ١٠٣..

يعترف "بهاء طاهر" بأن "إبراهيم عبد القادر المازنى" لم يترك بصمة عليه، وإن كان من أقرب كتبه إلى قلبه "رحلة إلى الحجاز" (على الرغم من أنه أقلها شهرة؛ لكنه ملىء بخفة الدم، وخفة الدم أساس كتابة المازنى، وملىء أيضاً بقوة الملاحظة الدقيقة، ملاحظات عين فاحصة. وأحب أيضاً "إبراهيم الكاتب") (هو عندى بعد يحيى حقى. أنا أحبه، لكنى لستُ مفتوناً به، وأرجو ألاّ تعتبر هذا تقليلاً منه).. كذلك "توفيق الحكيم" (برغم أنه من أوائل مَنْ قرأت لهم. وفى سنة أولى جامعة، كتبتُ عن "أهل الكهف" بحثاً طويلاً أعجب به أستاذى الدكتور "محمد كامل حسين" غاية الإعجاب. وقتها كنت مفتوناً بتوفيق الحكيم. بعد ذلك، ولا ينطبق هذا الكلام على المازنى، خفت إعجابى به.. شعرت أنه خفيف مقارنة بطه حسين، أو يحيى حقى، حتى بهيكل فى الحقيقة. أنا أحس أنه كاتب خفيف.. كل أمجاده مبنية على خفة الظل. نادراً ما أرجع له).. لكن "يحيى حقى" (أبى بكل معنى الكلمة. أنا كنت أبوس رأسه كلما رأيته. أنا أحب هذا الرجل حباً جماً على المستوى الإنسانى وككاتب. أعتقد أن أسلوبه يتحدى أى كاتب، حتى عندما يكتب مقالة ولو صغيرة، تجد فيها من الفن ما قد تجده فى مجاميع قصصية، أو قد تقرأ مجاميع قصصية ولا تجد فيها ما تجده فى مقال له. وأنا وصفته، وقد أعجبه هذا الوصف، قلت: إن يحيى حقى لا نستطيع أن نصفه بأنه روائى أو قاص، يحيى حقى هو "الكاتب").. أما "نجيب محفوظ" فهو (أول مَنْ علمنا الرواية طبعاً. إنما هذا الحب الشديد لنجيب محفوظ والإعجاب الشديد به، جعلنى حريصاً على ألاّ أكون نسخة مكررة منه. ونفس الشىء يصدق على يوسف إدريس الذى أعشقه. لم أحاول الكتابة بطريقته رغم عشقى له إنساناًوكاتباً وفناناً. حياة يوسف إدريس نفسها فن.. يوسف شخص غير عادى.. قطعة من الفن.. عصبى جداً. وكان عذباً. ثم أنا مدين له بشكل شخصى؛ لأنه قدّم لى قصة "المظاهرة" فى صفحة كاملة، وكانت أول قصة تنشر لى. قال الكلمة التى كنت أتحرج من ذكرها.. هذا كاتب لا يقلد أحداً، ولا يستعير أصابع غيره.. هذا كاتب بهائى طاهرى.. كانت هذه الكلمة دفعة جبارة لى، ولا أتحرج الآن من ترديدها) ص١٠٣، ١٠٤، ١٠٥..

ويمضى الكتاب على هذا النحو، كاشفاً العديد من الجوانب المهمة فى إبداع هذا الكاتب الكبير، وإحساسه الدائم بدوره ومسئوليته اللذين دفعاه إلى

الاستقالة من عضوية "اتحاد الكُتّاب" لأنه ـ أى اتحاد الكتّاب ـ (لم يبذل جهداً كبيراً فى الدفاع عن كرامة المهنة، مهنة الكتابة ودورها ووظيفتها) ص١٩٠..

لهذا ظل "بهاء طاهر" وفيًا لتكوينه الأدبى النازع إلى الاستقلالية، الملتزم تجاه الإبداع وجمالياته، الحريص على صدقه الإنسانى والفنى؛ حتى تصل رسالته، على أن تكون الكتابة(بشكل حقيقى بديلاً للموت المعنوى الذى قتل عشرات المواهب) ص١٤٢.. عاملاً من أجل (إصلاح المجتمع والبشر) ص ١٠٩.. عامدًا إلى أسلوب (صفًى من كل ادعاء وافتعال وبلاغة شكلية، أو أية زخرفة، لكى أصل إلى الجملة التى أعتقد أنها صادقة؛ ومن ثم، أصل إلى الأسلوب الذى إذا قرأه الجاهل ظنَّ أنه يحسن مثله كما يقول ابن المقفع. أى أن تكتب كلاماً عادياً ولغة عادية، ولكن فيها الجمال الأدبى) ص ٩٧.. معتقداً أن كل رواياته (تاريخية. قالت ضحى.. والحب فى المنفى.. إلخ؛ لأن التاريخ شىء حى ممتد فى حياتنا الحالية.. هكذا أفهم التاريخ) ص ١٢٥.. مسهماً مع زملائه فى "البرنامج الثانى" (فى نهضة المسرح فى الستينيات وتعليم الأداء بالفصحى، وفى نشر القصة القصيرة.. أما الدور الذى أعتبر أن لى أيضاً دوراً فيه فهو تقديم الكتابة الجديدة) ص٨٣.

وتبقى التحية واجبة للشاعر والكاتب الموهوب "البهاء حسين" الذى استطاع أن يحافظ بحواره هذا على التقاليد الأدبية للحوارات الفكرية، وجعلها رافداً من روافد المشروع الأدبى للكاتب وجدلها مع اقتراحاته الجمالية، فى الكشف عن تجربته وطاقاته المعرفية. ■

الملف الخامس

محور منتصر القفاش

- سؤال الأرشيف نظرية جهنم وعودة الموتى (قراءة فى نصوص منتصر القفاش)

- هوامش شخصية .

سؤال الأرشيف
نظرية جهنم وعودة الموتى
(قراءة فى نصوص منتصر القفاش)

د . حسام نايل

أحاول فى هذا المقال تجربة استراتيجية رؤية الشيء فى غيره، بوصفها استراتيجية فى قراءة نصوص الأدب. وهى استراتيجية أساسية فى أعمال الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى وبصفة خاصة كتابه الضخم الفتوحات المكية. غير أنه لابد من الأخذ فى الحسبان باستمرار أن الشيخ الأكبر يرى أن الاختلاف جوهرى فى الوجود؛ فما من تطابق أو تكرار. وبهذا الخصوص، يقدم قراءة مبتكرة للآية "كل يوم هو فى شأن" والآية "بل هم فى لبس من خلق جديد". وذلك على النحو الذى يصله بفكرة دَريدا عن الاختلاف المرجئ وصلاً أساسيًا، فيما أرى. وعليه، أحاول فى هذا المقال المزاوجة بين استراتيجية الشيخ الأكبر واستراتيجية الفيلسوف الفرنسى دَريدا، بعد أن كنتُ قد جرّبت- فى أحد أعمالى السابقة- استراتيجية الفيلسوف الفرنسى دَريدا ونظيره الأمريكى بول دى مان. وأخيرًا، أهدى هذا المقال إلى نصر حامد أبو زيد وعبد المنعم تليمة وجابر عصفور فقد أثمر تعليمهم لى- بدرجات متفاوتة على مدى خمسة عشر عامًا- بعض ثماره حاليًا(*).

ما الذى يقدر ميت على قوله حين يعود؟ هل سيكلمنا بكلام مفهوم؟ أم أن كلامه سيرجّع الصدى؟ إن كلامَ الشبح العائد من الموت ترجيعُ صدى التجربة التى لا نقدر إطلاقًا على تصورها. مرة أخرى أتساءل: هل سنفهم؟ الإجابة مرعبة وتثير الفزع؛ لأنها تتطلب، وتقتضى، الوقوف على الأرضية نفسها التى يقف عليها الشبح: الموت والعودة من الموت. ولذا فهى إجابة شخصية جدًا.

لعلنا نقدر على ربط هذه التجربة بحدود تجربة الشبح وعودة الموتى بالجسد كما يرسم معالمها منتصر القفاش فى عمله الأدبى مسألة وقت (القاهرة، روايات الهلال، العدد ٧٠٩، يناير ٢٠٠٨م). وهى التجربة التى تؤشر – من منظور سياسى اقتصادى وأخلاقى اجتماعى – على انحطاط شامل شديد الفجور بدأت ملامحه تترعرع وتزهر منذ ثلاثة عقود من الزمان على أقل تقدير. ما الذى يقدر ميت على قوله حين يعود؟ هذا السؤال لا يخص تجربة العودة من الموت التى يقدمها منتصر القفاش؛ لأن رنا العائدة من الموت بجسدها لا تقول ولا تتكلم بل ترنو بحدقة واسعة: نظرة عين، جانب منها فى الموت وجانبها الآخر فى القلب النابض من الحياة. هذه النظرة المزدوجة المرعبة تكتفى بفعل وحيد شديد الغرابة ومثير للفزع: تكتفى بفعل جنسى. أظن فى حدود معرفتى أن هذه هى المرة الأولى التى يدوِّن فيها الأدب

العربى - والمصرى منه على وجه الخصوص - تجربة العودة من الموت على هذا النحو: عودة جسد من الموت بشحمه ولحمه ودمه النابض المشتهى، بغرض ممارسة فعل جنسى ثم الرجوع مرة أخرى إلى الموت، دون أدنى كلمة أو قول. فى الأدب الغربى لدينا شبح هاملت، حيث ترتبط العودة من الموت - على هيئة طيفية وليست جسدية- برغبة عارمة فى إحقاق الحق: تعرية الخداع وإحباط الخيانة، إحباط الرذيلة وفضح جريمة قتل، عبر الكلام والقول والإشارة. ويقوم شبح هاملت الطيفى بدور الوحى الذى يلهم الحق والحقيقة؛ إذ لا يزال التصور القائم عن العالم الآخر- حيث الموتى الهانئون بنعمة الموت- تصوراً يراه موطن الحق والحقيقة بلا دنس، والعائدُ منه طيفًا صادح بما فيه. أما حين تقوم رنا العائدة من الموت، بشحمها ولحمها، بفعل الدنس، فما الذى نلمحه تأسيساً على ذلك؟

(١) عقيدة العودة من الموت بالجسد: أرشيف التوحيد

تقتضى الإجابة على هذا السؤال تفحص الأرشيف الذى يضع النصُّ نفسَه ضمنه تفحصاً دقيقًا: أرشيف التوحيد، وهو الأرشيف الوحيد الذى يمكننا الكلام عنه فى العالم العربى؛ ذلك أنه الأرشيف الذى يحكم مناحى المعرفة والاجتماع والسياسة والفن والثقافة والحياة اليومية المعيشة فى تفاصيلها الدقيقة، فيتحكم فيها ويوجهها توجيهاً صارماً. أنا أتكلم عن واقع وحتم واضطرار جيوتاريخى وراهن لا مفر منه، وعلينا إدراك هذا الوضع إدراكًا سليماً. وأعنى بأرشيف التوحيد أنساقًا ثلاثة تتعايش معًا ضمن هذا الأرشيف: اليهودية / المسيحية/الإسلام، مع ملاحظة أن متن الإسلام أو نسقه فى هذا الأرشيف هو ناتج الرفع الجدلى للمتنين السابقين عليه. ولعل نص نجيب محفوظ أولاد حارتنا يصوغ - فيما أرى - ببصيرة أدبية فائقة فكرة أن الإسلام يمثل المرحلة الثالثة الأخيرة فى صيرورة الجدل التوحيدى. هذا الاستبصار الجدلى الفائق يتيح لنا البقاء داخل الإسلام وخارجه فى آن معًا؛ مما يعنى التحرك - بيسر - داخل أرشيف التوحيد من أوله إلى آخره حركة دائبة لا تتوقف. هذه الحركة الثلاثية الدائبة تمثل الجدل الراهن فى العالم العربى تمثيلاً قويًا واضحًا، وهو الجدل الذى يُمَكِّنه من التقاطع مع عوالم أخرى. إن أرشيف التوحيد يستقدم إليه العالم بأسره. مرة أخرى أؤكد: علينا إدراك هذا الوضع إدراكًا سليماً.

وعليه، من المستحيل إدراك نصوص الأدب خارج حدود أرشيف التوحيد. والسبب أن هذه النصوص لا تقدر إطلاقًا على العمل خارج هذا الأرشيف؛ نظرًا لأن هذا الأرشيف- وما ينطوى عليه من مضمرات ميتافيزيقية - متغلغل فى اللغة وراسخ فيها: اللغة بيته وسكنه المتألق. وبطبيعة الحال، يمكن تصنيف نصوص الأدب بمقتضى علاقتها بهذا الأرشيف. وشاغلنا الأول فى هذا التصنيف النصوص التى تدخل فى علاقة متوترة مع أرشيف التوحيد؛ أىْ النصوص التى تقدر ببصيرة أدبية فائقة على مناقشة مسلمات هذا الأرشيف ومقتضياته الراسخة وهى تضع نفسَها ضمن حدوده.

نعود مرة أخرى إلى نص مسألة وقت ونتساءل: حين تقوم رنا العائدة من الموت، بشحمها ولحمها، بفعل الدنس فما الذى نلمحه تأسيساً على ذلك؟ من أجل الإجابة على هذا السؤال يلزم الرجوع إلى مسيرة الشبح وتاريخ عقيدة عودة الموتى فى أرشيف التوحيد، مما يضطرنا إلى تفحص البداية البعيدة. لكن أولاً علينا أن نسجل، سريعاً وفى الحال، هذه النتيجة المفزعة، بل وإنها الفزع عينه: إن رنا العائدة من الموت بشحمها ولحمها حتى تقوم بفعل الدنس، يفترض فعلها تصوراً عن العالم الآخر ليس هو التصور السابق الذى يشتغل بمقتضاه نص مأساة هاملت: أمير الدنمارك(١)، فالعالم الآخر بهذا الفعل ومع هذا النص - نص منتصر القفاش - ليس موطن الحق والحقيقة. وبذلك يغلق النص إغلاقًا نهائيًا منطق العزاء الدينى، بل ويغلق أىّ عزاء أخروى (والحق أن هذا الإغلاق الذى يشى به نص مسألة وقت ثمرة تلاعب رهيب حدث فى نص منتصر القفاش السابق، أعنى نص أن ترى الآن(٢) الذى هو، بدوره، ثمرة تلاعب قام به نص السرائر(٣)، وهو ما سنشير إليه تفصيلاً فى الفقرة التالية).

سوف أحاول، الآن، الرجوع إلى البداية البعيدة، بغرض تتبع مسيرة الشبح وتاريخ عودة الموتى.

وإذا ما أنعمنا النظر حتى نعثر على الحدث الذى يؤسس عودة الميت بالجسد فلن يمكننا الرجوع أبعد من المسيحية: المتن التوحيدى الثانى الذى يؤسس نفسه بمقتضى قانون غريب، قانون يهدد قانونية القانون. إن الإعجاز على أىّ نحوٍ كان لَهُوَ مبدأ اللاهوت.

أسمع الآن – ولعلكم تسمعون أيضًا– هذا الصوت الآتى من بعيد، الصوت المستغيث بيأس، الاستغاثة اليائسة، صوت الحياة وهو يتقاطع مع الموت، صوت الحياة وهو يرجّع صدى الموت قبل أن يموت، يسوع المستغيث: "... ونحو الساعة التاسعة صرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً إيلى إيلى لَمَّا شبقتني أىْ إلهى إلهى لماذا تركتنى..."(٤) (التشديد من عندنا). وإنها لاستغاثة مفزعة: "لماذا تركتنى؟"، إشارة مطلق البعد فى القرب الشديد، ولذلك فهى أولاً تدل على مطلق الترْك وعلى حدّه فى آن معًا. وهى ثانيًا تفيد الوحشة التى تسعى إلى الأنس. هذا الازدواج البنيوى الذى تنطوى عليه استغاثة يسوع سوف يعمّد – لأول مرة فى تاريخ البشر – الشبح وعقيدة عودة الموتى بالجسد ضمن أرشيف التوحيد. يقول متى: "... فصرخ يسوع بصوت عظيم وأسلم الروح. وإذا حجاب الهيكل قد انشق إلى اثنين من فوق إلى أسفل. والأرض تزلزلت والصخور تشققت. والقبور تفتحت وقام كثير من أجساد القديسين الراقدين وخرجوا من القبور بعد قيامته ودخلوا المدينة المقدسة وظهروا لكثيرين"(٥) (التشديدات من عندنا). ولن يقدر الفكر إطلاقًا على الإحاطة بهذا التعميد المقدس الأخير الذى يؤسس أنطولوجيا الشبح وعودة الموتى بأجسادهم إلى الحياة الدنيا (سوف نعرف بعد خمسمائة عام على التقريب، كيف يختم النبى الأخير فى مسيرة التوحيد على أنطولوجيا الشبح وعقيدة عودة الموتى، مؤكدًا أن انغلاق أرشيف التوحيد متوقف على المسيح العائد من الموت بجسده: اختتام التوحيد على الأرض). يقول متّى: "... ليس هو هاهنا لأنه قام كما قال.... واذهبا سريعًا قولا لتلاميذه إنه قد قام من الأموات. ... وفيما هما منطلقتان لتخبرا تلاميذه إذا يسوع لاقاهما وقال سلام لكما...)(٦) (التشديدات من عندنا). بقيامة يسوع من الموت تتأسس لحظة الإعجاز التى تفوق طاقة البشر، ولذلك فهى – شأن الإعجاز على الدوام – لحظة غريبة، مختلفة ومفارقة. إن قيامة يسوع تعنى استقبال الأرض ضيفًا من العالم الآخر. نحن، إذًا، فى مواجهة اختلاف مطلق ومفارقة مطلقة وضيافة مطلقة. لحظة مقدسة وعودة مقدسة بلا دنس، وهى نفسها ترجيع صدى الحَبَل بلا دنس الذى يؤسس متن المسيحية ونسقها بكامله ويقع فى القلب منه. إنه الساحر الذى تمنّع على حجج العقل ومنطق الجدل والسجال الحسابى. وكانت لعبته الجدلية حتى يواجه الانحطاط الرهيب ضرب الأمثال: "استعارة تتولد منها استعارة، تتولد منها، بدورها، استعارة أخرى إلى مالا نهاية")(٧). وبضرب الأمثال أراد يسوع أن يضع الاستعارة فى قلب الحياة والواقع نفسه، وفى قلب حجج العقل؛ حتى يواجه انحطاطًا شاملاً رَسَخَ على أرض فلسطين. إن ضرب الأمثال، الذى هو عملية بلاغية مجازية فى الأساس، يفترض التلقى الحرفى افتراضًا ضروريًا. ودون هذا التلقى الحرفى – أو القراءة الحرفية – سوف يضيع المجاز بكامله. يسوع العائد من الموت باستمرار ومستمر فى عودته: الشبح.

يختتم متى إنجيله على النحو الآتى: "وأما الأحد عشر تلميذًا فانطلقوا إلى الجليل إلى الجبل حيث أمرهم يسوع. ولما رأوه سجدوا له ولكن بعضهم شكُّوا. فتقدم يسوع وكلمهم قائلاً. دُفع إلىَّ كل سلطان فى السماء وعلى الأرض. فاذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الأب والابن والروح القدس. وعلموهم أن يحفظوا جميع ما أوصيتكم به. وها أنا معكم كل الأيام إلى انقضاء الدهر. آمين(٨) (التشديد من عندنا).

(٢) الضلال المرجعى، الضلال الخاتم أو السلب الأصلى:

أشرت منذ قليل إلى أن نص مسألة وقت – وهو يغلق منطق العزاء الدينى إغلاقًا نهائيًا – ثمرة تلاعب رهيب قام به نصان سابقان لمنتصر القفاش. كيف؟ قبل أن أوضح، لابد من الانتباه إلى طبيعة الأرشيف الذى تتحرك ضمنه هذه النصوص وتزرع نفسها فيه: أرشيف التوحيد. وهو الأرشيف الذى تضطرنا هذه النصوص إلى البقاء معه وفى جواره. فما هو؟

كل هوية لابد لها من نسق تشتغل ضمنه وتحيل عليه باستمرار. لأنه من دون نسق تتعطل الهوية. وإحالة الهوية إلى النسق إحالة رمزية باستمرار، هذا ما أسميه القانون الرمزى الحاكم لأية هوية. أما النسق فحتى يطمئن إلى نفسه لابد له من مركز لديه قدرة على توليد عناصر النسق بكيفية تُمَكِّنُ هذه العناصر من الإحالة الدائمة إليه، مركز يقدر على تمييز النسق تفصيلاً وإجمالاً عن غيره من الأنساق. النسق الذى أتكلم عنه هو نسق الإسلام بوصفه نتاج رفع جدلياً تعرّض له أرشيف التوحيد: تبدأ مسيرة التوحيد بتبادل الكلام (موسى)، ثم بإلقاء الكلمة (عيسى)، وتنتهى بالقراءة: قراءة المكتوب (محمد). ومركز هذا النسق هو الله الواحد الأحد. هذا ما أسميه المركزية الأحدية أو التمركز الأحدى. يضمن التمركز الأحدى فى نسق الإسلام الإبقاء على النسق مشتغلاً بالإحالة الصريحة والضمنية إلى الله، ويبذل جهداً مضنياً من أجل ردم أىّ اختلاف أو شقاق والتغطية عليه. والأصل فى المركزية الأحدية عدم التعارض. فعالم الحق يجد صورته منعكسة على عالم الخيال. وحدها الإرادة الفاجرة هى التى تشوش الانعكاس. ومردُّ الفساد العميق الذى ينطوى عليه الفجور)(٩) عدم قدرة على عكس صورة عالم الحق. وعليه، يتعلق التمركز الأحدى بدرجة النقاء والصفاء وبواحدية الانعكاس وليس تكثره. وبهذا المعنى، يغدو العدم فى الإسلام الناحية الأخرى من الله، ولأن الله محيط فالعدم رمزى: هو اللحظة التى نفقد فيها قدرة الإحالة إلى الله. هذا الفقدان أو على الأصح هذه العطالة هى إحاطة العدم بنا إحاطة رمزية. ومن جهة أخرى، علينا الانتباه - وتلك هى الغرابة الشديدة فى نسق الإسلام - إلى أن الأحدية، بما هى عليه وفى جوهرها، لا تتعلق بأىّ مظهر على الإطلاق (الشيخ الأكبر). ولأنها لا تعلق لها بأىّ مظهر فهى محكومة بالنسيان وليس بالعدم. النسيان حكم الأحدية وجوهرها من جهة الكون. أما العدم فهو المحال. ونسيان النسيان ظهور. الإنسان جوهره النسيان وهو يتضاعف. الإنسان حجاب الأحدية.

الحاصل أن نصوص منتصر القفاش (ومجموعة أخرى من الكتّاب منهم: مصطفى ذكرى، عمرو عافية، نائل الطوخى، أحمد العايدى. ومن الكاتبات: سحر الموجى، سمية رمضان، مى التلمسانى، ميرال الطحاوى على سبيل المثال) تبقى ضمن أرشيف التوحيد وهى تناقش أسسه مناقشة تجعل العلاقة بينهما علاقة اختلاف مرجئ، بشكل صريح حيناً وبشكل ضمنى حيناً آخر. نعود الآن إلى نصىْ منتصر السابقين وهما السرائر وأن ترى الآن.

يستحق نص السرائر درساً مستقلاً، غير أن الاعتبارات الحالية تجعلنى أتوقف أمام فقرة وردت فى النص الأول من القسم الثانى المعنون بـ"هو": "أله. حروف مَن تلك؟ يجد نفسه مالكها الوحيد. تهبه أوقاتاً لا يعرف منتهاها أو حداً يمكن عنده الرجوع. ... بالأمس ظن حين سألهم المدرس كيف تكشفون فى المعجم عن كلمة الله، أنه لا جواب. فى داخلنا هى لها معجمها الخاص. مستقرة فيه من أبد. وفوق السبورة كتب أصلها. وانشغل بسؤالهم عن كلمات أخرى. كاد أن يصيح كيف! استغرق فى التحديق واكتفى بـ"ربما". خطها مرات عديدة فى صفحات كراسته. وبسن القلم أخذ يضغط فوقها. دائماً الحروف الطباشيرية يرمقها وقد نأت عنه منذ كتابتها، وهاهى تتسرب إليه لتخصه بالسؤال" (السرائر، ص ٦٣). ثم يستغرق النص فى إحصاء المجال الدلالى الغريب الذى تتحرك فيه كلمة "أله"، وهو المجال الذى يكاد يمحو معجم الله الخاص المنقوش فى داخل الإنسان. وعلينا الانتباه إلى هذا الاختلاف الذى يتضمنه هذا النص القصير. عن أىّ اختلاف أتكلم؟

المعجم كتابة، كل معجم هو كتابة: خطّ البشر. شبكة إحالة دائمة لا تنقطع أبداً. لن يكون بقدرة المعجم على الإطلاق تعيين موقع كلمة "الله "تعييناً صافياً؛ إذ تغيب الكلمة فى سلسلة من الإحالات المستمرة. مع حركة المعجم نفقد الله، ومع حركة النص نفقد الإيمان: حركة إزاحة متضاعفة، أو على الأصح حركة غياب متضاعف. نحن نقدر على تعيين المعجم، وأيضاً نقدر على تعيين النص، لكن لا نقدر أبداً على تعيين "الإيمان". ما السبب؟ يفترض الإيمان حركة غياب مطلق، مطلق الغياب؛ لأن كل ظهور وثنية. الإيمان بالله هو الحالة التى يضيع فيها الشىء؛ لأن الشيئية وثن (وتلك هى النتيجة

الأخيرة فى صيرورة الجدل التوحيدى). أصل الغياب فى المعجم الكتابة. أصل افتقاد الإيمان فى النص كتابة الغياب وجعله حاضراً. الكتابة بهذا المعنى نزول عن الإيمان؛ لأن الإيمان بالله يتعارض مع الكتابة بخطّ البشر. نلمح، إذاً، هذا الاختلاف بين الكتابة الإلهية المنقوشة على صفحة النفس والكتابة بخطّ البشر: المعجم.

هذا التعارض الأوّلى يشى بتعارض أصلى آخر، وقبل توضيحه لابد من التنبيه الآتى: من الضرورى عدم احتساب التراتبات فى أرشيف الفلسفة اليونانية الغربية - كما وصفه دَريدا - هى نفسها التراتبات فى لاهوت الإسلام أو أرشيف التوحيد. وحتى يتضح ما أقصده لابد من تأمل الهبة الأولى التى افتتحت الإسلام. وهى الهبة التى استقرت إلى الأبد من خلال الفعل الآمر: "اقرأ"، الذى يفتتح الآيات الأولى التى نزل بها الوحى الأمين لأول مرة. ويتجه الفعل الآمر هنا إلى قراءة المكتوب الذى نقشه الله: إلى قراءة خطّ الله المنقوش على قلب الإنسان، وقراءة الكون المحيط به من حيث هو علامات مكتوبة يدونها الله على الدوام، الله الذى هو كل يوم فى شأن. بل إن الإنسان نفسه (= نقش الله على الأرض) علامة مكتوبة ضمن جدلية الكون والفساد، تحيل تلقائياً إلى الله. يقول الشيخ الأكبر: "ولما أردنا أن نفتتح معرفة الوجود وابتداء العالم الذى هو عندنا المصحف الكبير الذى تلاه الحق علينا تلاوة حال كما أن القرآن تلاوة قول عندنا، فالعالم حروف مخطوطة مرقومة فى رقّ الوجود المنشور، ولا تزال فيه الكتابة دائمة أبداً لا تنتهى"(١٠).

وعليه، يتمركز الحضور فى الإسلام حول الكتابة: الأفعال والأغراض والأهداف والغايات تنتهى كلها إلى المكتوب وليس إلى الصوت أو التمركز الصوتى الذى تتولد عنه التراتبات فى أرشيف الفلسفة اليونانية الغربية كما وضحها دَريدا. إن الأصل هو النقش بالقلم الإلهى الأعلى(١١). هذه الكتابةُ الطبيعية الإلهية الدائمة، سواء على صفحة النفس أو على صفحة الكون الفسيح، الغرضُ منها إنتاج المعرفة بالله عبر قراءة المكتوب فى النفس وفى الكون. مرة أخرى، يقول الشيخ الأكبر: "فمعرفتك بالله أنه إلهك أنتجته معرفتك بذاتك ولذلك ما أحالك الله فى العلم به إلا عليك وعلى العالم، فكل ما ثبت لله تعالى من الأحكام ما ثبت إلا بالعالم"(١٢). والعالم هو محلّ كتابة الله الدائمة التى لا تنقطع: الله الذى هو كل يوم فى شأن.

إذاً، يحتل الكلام فى نسق الإسلام منزلة ثانوية. ولابد أن نضع فى الحسبان باستمرار التعارضات الآتية: كتابة طبيعية بخطّ الله/كتابة اصطناعية بخطّ البشر، داخل/خارج، كتابة/كلام؛ حيث تحتل الأطراف الأولى مرتبة أعلى تضفى القيمة والاعتبار على الأطراف الثانية المشتقة منها.

نعود مرة أخرى إلى السرائر. تتظاهر لغتنا بأنها أحادية المعنى غير أنها لا تقدر على تحقيق هذه الأحادية. فكلمة "الله" تعلن عن الانقسام بين الداخل والخارج، وتُعيِّنُ الفرق بين كتابة داخلية إلهية على صفحة النفس مكتوب فيها الله، وكتابة خارجية بشرية على صفحة المعجم مكتوب فيها الله. الكتابة الأولى أصل قانون الإيمان، والكتابة الثانية تقدم الإيمان فى سلسلة من الاختلافات المرجئة.

هذا الفقدان الذى يعين حدوده القسم الثانى من النص، المعنون بـ"هو"، يرجّع صدى فقدان القصيدة الجامعة فى القسم الأول المعنون بـ"السرائر"، حيث الأب الذى "يجابه المتكاثر باتخاذه دلائل على ما يخفى" (نص السرائر، ص ٢٢)، لكن هذه المجابهة لا تنتهى إلى "السر" بل إلى "السرائر" بعد أن قُطع الرأس وتفرقت الأجزاء.

تنطوى دلالة السر على كتمان وإظهار فى آن معاً، وعلى "الأصل". كما يشير السر من جانب آخر إلى الخطوط فى كل شيء، والخطّ التئام وضم، وإلى التشقق: تشقق نسيج الثوب. ومن جانب ثالث يشير السر إلى الذَّكر، ذَكر الرجل وإلى الجماع والنكاح، وكذلك إلى "الدخيل"(١٣). وبمقتضى هذا المجال الدلالى يتحرك النص على نحو لا يقدر معه على جعل المتكاثر دليلاً على ما يخفى. يستسلم النص للمتكاثر ولا يقدر أبداً على بلوغ السر من حيث هو أصل: السر من حيث هو طلب الحق بالحق ومن حيث هو مصاحبة من الحق للخلق(١٤). إن الاستسلام للمتكاثر يعنى استسلاماً لـ"الحد" و"القيد" و"المغادرة" و"الببغاء"(١٥). وفيما يشير فريد الدين العطار، "الببغاء" من الطيور التى تعللت بعدم القدرة على السير فى الطريق إلى

السيمرغ: الواحد الأحد. واكتفى بـ"رشفة واحدة من ينبوع ماء الحياة"(١٦). ارتضى "الببغاء" أن يكون ناقض غزل يُنسج ورحل فى صمت. مثل ريْطة.

ومع ذلك، هل نقدر على القول باطمئنان إن النص يخطُّ التكثر ويدونه بكيفية لا نقدر معها على الإشارة إلى تدوين "الله "فى الداخل على صفحة النفس. يضع منتصر عنوانًا على القسم الثانى بأكمله من نص السرائر لفظة "هو :"ضمير الغيبة الذى يشير إلى الغائب، إلى المبتعد عن حركة المعجم والغائب عنها، إلى اسم من أسماء الله يؤشر تأشيراً صريحاً على مطلق الغياب الذى لا يقدر المعجم على المساس به: هو. ومطلق الغياب هنا ليس العدم (وعلينا الانتباه إلى هذا الخلاف الأساسى بين أرشيف التوحيد فى العالم العربى، وأرشيف الفلسفة اليونانية الغربية فى العالم الغربى حيث يرى هيدجر ضمن حدوده أن العدم هو الأصل فى السلب والنفى والغياب). كما أن مطلق الغياب هذا، ليس سلسلة الاختلافات المرجئة التى تزيح الاسم الله، وإنما هو فيما يشير الجيلى: "الوجود المحض الذى لا يصح فيه عدم"، "واعلم أن هذا الاسم أخص من اسمه الله وهو سر للاسم الله. ألا ترى أن اسم الله مادام هذا الاسم موجوداً فيه كان له معنى يرجع به إلى الحق"(١٧). إنه الاسم الذى لا يقدر المعجم على تصديعه.

صحيح أن نص السرائر لا يقدر على مجابهة المتكاثر باتخاذه دلائل على ما يخفى فيتقيد بالدليل وينسى المدلول عليه فلا يصل إليه؛ لكن من داخل هذا النسيان يؤشر النص، ويصادق، على هوية الحق من حيث هى "غيبه الذى لا يمكن ظهوره"(١٨): هو.

يتعرض هذا التأشير لتلاعب شديد مع نص أن ترى الآن، وهو تلاعب خطير؛ لأنه يمس الغيب ذاته. قبل توضيح هذا التلاعب لابد من الإشارة إلى ما أعنيه بالضلال المرجعى. إن النص، وهو يتفاوض مع الأرشيف الذى ينتمى إليه، يناقش أسس هذا الأرشيف ومسلماته مناقشة جذرية. ولا تهدف هذه المناقشة إلى تنحية الأرشيف؛ ذلك أن تنحية الأرشيف والخروج عليه أمر لا يمكن تصوره إبستيمولوجياً ويكاد يكون مستحيلاً، وإنما تهدف المناقشة إلى وضع مسلماته ويقينياته الجازمة تحت علامة كشط. حين يقوم النص بذلك يكشف عن إمكان ازدواج فى الأرشيف. عند هذه اللحظة، على وجه التحديد، لا يعرف النص إلى أىّ جانب من الأرشيف يرجع. هذه اللحظة هى ما أصفه بالضلال المرجعى. وثمة معان أخرى ستنمو بتطور المناقشة. يتضح هذا الضلال المرجعى بقدر أكبر، وبمعنى آخر، فى نص أن ترى الآن حين تنقسم بنية النص انقساماً حاداً فلا يعرف النص إلى أىّ جانب منها يرجع. كيف يحدث هذا؟

يمكن احتساب نص أن ترى الآن نص النسيان بامتياز. هذا يجعلنا نتهيأ لنوع غريب من التفكير: التفكير فى الموجود العاقل من خلال النسيان بوصفه اقتصاد حضور الموجود. وهى غرابة تكل المخيلة عن متابعتها؛ ليس لأنها تهدد حضور الموجود وكفى بل لأنها- فى المقام الأول - تهدد حضور الحضور. فهل يريد النص بذلك تهيئة فرصة حضور الله الواحد الأحد بعد نسيان حضور الموجود العاقل؟ هذا السؤال يدخلنا - على الفور - إلى قلب مشكلة النص: "صفحة بيضاء ستكون نفسه لو استمر نسيانه واشتد، وعليه البدء فى كتابتها من جديد بطريقة جديدة. ورغم إعجابه بالفكرة إلا أنه تأكد من عدم قدرته على مواجهة صفحة بيضاء هى حياته، دون معرفة بما سيحدث فيها واثقًا فى نفس الوقت من أنه عاشها من قبل"(رواية أن ترى الآن، ص ٨). ما النفس؟ يشير الإمام الغزالى إلى أن النفس هى "ذات الإنسان وحقيقته العالمة بالله تعالى وسائر المعلومات"(١٩). ولو استمر نسيان إبراهيم واشتد ستكون نفسه صفحة بيضاء. النسيان سوف يحوّل، تدريجيًا، صفحة النفس المكتوبة إلى صفحة بيضاء دون كتابة، دون نقش أو علامة.

يوجد تلاعب. ما طبيعته وما الذى يتم التلاعب به؟ لابد، أولاً، من ملاحظة أن الأداء الحرفى فى عبارة النص ينطوى على نقل دلالى من نوع غريب، فمفردة النسيان هنا ليست مفهومة فى إطار جدل الذاكرة والنسيان؛ ذلك الجدل التقليدى الذى بمقتضاه يصبح النسيان جهد الذاكرة وطاقتها المبذولة من أجل سلامة الحضور وصحته. هذا النقل الدلالى الذى يؤشر عليه النص، والذى هو لازم من لوازم استفحال النسيان وديمومته،

والذى يخرج بالنسيان عن إمكان هيئة الحضور التى تنعقد بمقتضى الرفع الجدلى للذاكرة والنسيان- يصل دلالة النسيان على الفور بدلالة المحو. إن هذا التلاعب الدلالى المتخفى لخطير جدًا؛ فما يتم محوه، هاهنا، ليس علامة قد خَطّها بشر ولا فعلاً قد قام به بشر، المحو هنا هو الكتابة الطبيعية المنقوشة على صفحة النفس بخطّ الله خالق كل نفس. هذا ما لا تقدر عبارة النص على مواجهته: أنْ لا تكون نفس إبراهيم كتابة طبيعية، أنْ لا تكون امتلاءً ينعكس على صفحته امتلاء الكون بعلامات مكتوبة كتابةً طبيعية إلهية، أنْ لا تكون النفس طرفًا فى هذا التجاوب المتبادل الذى يكون فيه الحضور حضورًا لاهوتيًا بامتياز.

علينا ملاحظة كيف أن الأداء الحرفى فى العبارة ينقلب انقلابًا لافتًا إلى أداء بلاغى يضعنا مباشرة أمام مجاز لاهوتى، فداخلية الموجود العاقل وصفحة نفسه مكتوب فيها الله علامةً ودليلاً عليه. والنسيان من حيث هو محو، يهيئ فرصة إعادة الكتابة والكتابة من جديد بطريقة جديدة، إعادة كتابة هى كتابة اصطناعية يؤسسها النسيان. ولا يعنى الانقلاب، هاهنا، انتقالاً من أداء إلى أداء غيره فى العبارة، بل يعنى وجود أداءين متضاربين يشتغلان معًا على نحو يستحيل معه الحسم بينهما أو التغليب. سنعرف بعد قليل كيف يتحكم هذا التضارب بين الحرفى والبلاغى تحكمًا عنيفًا فى بنية النص.

النسيان - (قلتُ: يهيئ فرصة إعادة الكتابة، لكن ذلك لم يحدث بعد) - هو محو الكتابة الطبيعية من أجل كتابة اصطناعية يخطّها البشر. وتتباعد دلالات النسيان الأخرى - الترْك والتخلّى والهجران(٢٠)، أو بكلمة واحدة: الحجاب- بالموجود عن الحضور بمعناه اللاهوتى وتحجبه. الكتابة الاصطناعية التى سوف يشرع فيها النص، ولم تحدث بعد، هى حجاب الحضور، بهذا المعنى. إن الاختلاف الذى تمليه علينا عبارة النص قرين اختلاف آخر ترتبط فيه الكتابة الطبيعية باللاتناهى، وهذا هو ارتباطها الوحيد فيما نعرف. أىْ ترتبط الكتابة الطبيعية ارتباطًا مباشرًا بالروح. أما الكتابة الاصطناعية فترتبط بالتناهى؛ لأنها تحيل مباشرة إلى البدن وتركيبه ومزاجه، أىْ إلى الجسد. إنها تُجَسِّد التناهى وتكتبه فى داخلية الكائن، بل وتصادق عليه. هذا الاقتران يجعل الكتابة الأولى دليلاً على الديمومة والأبدية وسبيلاً إليها، فى اللحظة التى يجعل فيها الكتابة الثانية علامة على الانقضاء والموت وإيذانًا بمجيئه. تصبح داخلية الموجود وصفحة نفسه مع الكتابة الطبيعية سجل الروح المحفوظ، فى حين تصبح مع الكتابة الاصطناعية مكانَ مراسم الجنازة والتأبين، مكانَ حدّاد (سنعرف بعد قليل كيف أن الصورة الفوتوغرافية، وهى فى هذا النص خطٌّ ونقشٌ اصطناعى متضاعف، هى اقتصاد الحداد، اقتصاد تبادل الحداد بما هو عطاء نمنحه لأنفسنا عبر الكتابة الاصطناعية، حداد على فقدان الله فقدانًا نهائيًا).

نوجز كلامنا بتعبير آخر: تنشأ الكتابة الطبيعية لحظة نشوء الألوهية وفى المكان نفسه، فى حين تنشأ الكتابة الاصطناعية لحظة نشوء الجسد بما هو تعيُّن الموجود العاقل الذى ينتوى تأسيس نفسه بمعزل عن الألوهية. ومن الضرورى الانتباه إلى أن الانفصال بين هاتين العمليتين ليس انفصالاً تأسيسيًا، أىْ ليس انفصال نسقين يتعارضان بقدر ما هو صدع وتشقق داخل نسق واحد. وتلك هى مشكلة النص الجذرية، ولنتذكر هذه الجملة التى تنغلق بها فقرة النص: "ورغم إعجابه بالفكرة إلا أنه تأكد من عدم قدرته على مواجهة صفحة بيضاء هى حياته، دون معرفة بما سيحدث فيها واثقًا فى نفس الوقت من أنه عاشها من قبل". إننا أمام إمكان صدع وتشقق داخل نسق واحد إذًا؛ ذلك أن النص ليس بقدرته- كما أنه ليس بقدرتنا- الإقامة خارج أرشيف التوحيد، خارج ميتافيزيقا اللاهوت، نظرًا لاستحالة جوهرية كما أشرت سابقًا.

من هذا المنظور، ما الذى تجرُّه الكتابة الاصطناعية؟ أىْ: ما الذى تجرُّه إعادة الكتابة التى ينتويها النص؟ تنطوى الكتابة الاصطناعية أولاً على هجران الله، ويستتبع هذا الهجران ثانيًا هجران الذاتية والكينونة ذاتًا موحدةً ومقفلةً يمكن أن تنعكس على صفحتها صورة الله. مما يقودنا اضطرارًا- وعلينا الانتباه إلى ذلك- إلى إثارة مشكل الهوية ومشكل النسق. إذ حين ننتوى الإقامة بعيدًا عن أرشيف التوحيد على الرغم من الاستحالة الجذرية، فما الهوية وما النسق؟ ما الحقيقة وما

الحضور وما المعنى؟ ما الوجود وما الموجود؟ قلتُ إن دلالة النسيان تكتسب دلالة المحو. وطالما أننا فى معية نص أن ترى الآن علينا وضع هذا الازدواج فى الحسبان دائمًا. كما علينا أن نضع نصب أعيننا باستمرار أن ما سنكون ملاحقين به، منذ الآن وعلى امتداد النص، ليس صيرورة الموجود إلى الكتابة وإنما تأسيس الموجود ابتداءً بالكتابة: نقش الخطّ والعلامة. هذا النقش الجديد ينعطف ويتلوّى: يتنكر.

إن النسيان الذى يؤسس الإنشاء التخييلى بما هو بنية نصية تتمركز حول نفسها – هذا النسيان يشكك فى شرعية هذا التمركز؛ لأنه يفترض إثارة ضرورية وخطيرة لنتيجة مؤداها: طالما أن النسيان يؤسس البنية النصية منذ البدء حتى المنتهى، فما الذى تنساه البنية النصية نفسها؟ ما الذى تريد أن تتفاداه هذه البنية أو تتنكر له حتى أنها تنساه؟ هذا النسيان– على هذا النحو المخصوص – يهيئ السبيل أمام الضلال المرجعى؛ مما يعنى تصدع البنية وانشقاقها على نفسها. ويرتهن هذا التصدع بإعادة كتابة تنسى أنها إعادة. فما الذى تنعاد كتابته وينسى النص أنه يعيد كتابته؟

يتعلق ما أقوله، هاهنا، بمفهوم العائلة فى أرشيف التوحيد وبصفة خاصة فى نسق الإسلام. والرابطة الزوجية التى يقدمها النص بين الزوج إبراهيم وزوجته سميرة ينبغى أن تُفهم بوصفها وظيفة رمزية تشتغل ضمن تنظيم رمزى واسع. هذا معناه أن تقويض الرابطة الزوجية أو تفكيكها سوف يصيب مجمل التنظيم الرمزى الواسع– المجتمع– الذى تشتغل ضمنه هذه الرابطة بحالة من التداعى، أو على الأقل سوف يضعه تحت علامة كشط لو استخدمنا تعبير دَريدا، أو يضعه موضع المساءلة المستمرة التى تتشكك فى الأساس لو استخدمنا تعبير جابر عصفور.

لا يتضمن النص على الإطلاق أية إشارة إلى علاقة جسدية شهوانية بين الزوج إبراهيم وزوجته سميرة. ويحق لنا التساؤل عن أسباب هذا الغياب المتعمد. كما نتساءل أيضًا عن مؤديات الرابطة الزوجية بين رجل وامرأة فى غياب مجال الشهوة الجسدية غيابًا واضحًا ومقصودًا. وبكلام آخر: على أىّ نحو تبدو رغبة الرجل فى امرأة كان لديها القدرة على جعله يحبها فى إطار الرابطة الزوجية مع استبعاد العلاقة الجسدية الشهوانية من مجال الرغبة؟ تتعرض رغبة إبراهيم فى زوجته لعمليات من التحويل؛ ذلك أن الرغبة– فى المقام النفسانى– لا يمكن لها أن تظهر على نحو صريح أبدًا. كما نلحظ أن هذا التحويل المشار إليه يشيّد الرغبة على نحو ما تكون عليه الكتابة. كيف يحدث هذا؟ يقول النص: "من شهر أو أكثر، أثناء وجوده فى عمله بمكتب المحاسبة، انتبه إلى أنه غير قادر على تذكر ملامح زوجته سميرة فى سهولة، . . . يومها، بعد عودته إلى الشقة، فتح الدولاب ليضع ملابسه، تسمرت عيناه عندها: الكاميرا. اشترتها سميرة لينطلقا بها فى رحلات ورحلات كانا يحلمان بها قبل الزواج، كانت بها ومعه تريد أن ترى ما لم تره، وأكد هو على حلمها كما ينبغى لحبيب فاجأته حبيبته بهدية هى رمز لحياتهما القادمة، . . ." (رواية أن ترى الآن، ص ص ٨ – ٩، التشديد من عندنا). عدم القدرة على التذكر هذا، يشير إلى حاجة شديدة لدى الزوج إبراهيم إلى جسد زوجته سميرة؛ غير أنه يجد نفسه متورطًا فى صور الجسد وليس الجسد. فإبراهيم لن يقوم بعد الآن بعيان جسد زوجته عيانًا مباشرًا إلا عبر الصورة، ولن يتبدّى له جسد الزوجة تبديًا خالصًا. سوف تقول الصور الفوتوغرافية إن التبدى الخالص غير ضرورى، وعدم الضرورة هذا له طابع مطلق. تتحول الرغبة، إذًا، وهى فى سبيلها إلى التحقق والإشباع. ويؤسس هذا التحويلُ الغريبُ الرابطةَ الزوجيةَ فى النص ويختم عليها إلى الأبد. تلعب الصور الفوتوغرافية دور التحويل لعبًا يمسُّ مفهوم الهوية ومفهوم الرابطة الزوجية ومفهوم الطفل بوصفه الحد الثالث الناتج عن هذه الرابطة مسًا مباشرًا، وهى مفاهيم لاهوتية أساسية فى نسق الإسلام. فما الذى تؤشر عليه الصورة الفوتوغرافية؟: "اكتفى بالصور يُخرجها بين حين وآخر ويروح فيها دون أن يشعر بمرور الوقت. وهل ساعدته على تذكر ملامحها فى سهولة" (رواية أن ترى الآن، ص ١٢). تؤشر الصورة الفوتوغرافية على حضور النسيان، هى علامته المنتصبة. ويلعب هذا النسيان الذى تؤشر عليه الصورة الفوتوغرافية أدوارًا ثلاثة.

علينا، أولاً، ملاحظة أن الصورة الفوتوغرافية تضع الموجود العاقل أمام نقصه وغيابه بالذات. وحينئذ تكمن مشكلة الزوجة سميرة فى اكتشافها الانهيارات الكبرى التى تعترى هويتها الذاتية، وتتزايد المشكلة حين تتعرض صورها الشخصية للخطّ والنقش عليها، أىْ تتعرض للتلاعب، وبخاصة حين يكون النقش والخطّ على الصورة هو بصمة الغريب الذى يتلاعب بصورة الهوية، إنه علامة أخرى غير مرغوب فيه، علامة مشوّشة تُلامس الجسد والنفس. كيف؟

لقد نظرت المرأة الأخرى سمراء العشيقة إلى عرى الزوجة سميرة عبر الصورة فأحالتها إلى موضوع مرئى مرتين. وحين نظرت سميرة إلى صورتها شعرت بنظرة نفسها إلى نفسها ثم بنظرة الأخرى إليها عبر النقش والخطّ، هذا ما أصابها بالرعب. ليس النقش بالقلم على الصورة هو ما أصابها بالرعب وإنما النقش من حيث هو نظرة المرأة الأخرى إليها، النظرة التى أحالتها إلى موضوع قابل للتلاعب. الزوجة سميرة هى الموجود العارى الذى يتم التلاعب به، هى العرى الشخصى الذى يتم انتهاكه مرتين: بالنظرة الغريبة وبالنقش. وما أرعبها وجعلها تشرع فى الصمت والانسحاب نظرةُ الصورة إليها، النظرةُ التى سلبتها نفسَها، إذ لم تنظر سميرة إلى الصورة إلا بقدر ما نظرت الصورةُ إليها نظرةً مزدوجة: من ناحية، نظرة آخرها الذى هو نفسُها أحالت نفسَها إلى نفسها، ومن ناحية أخرى نظرة آخرها الذى هو غيرها أحالتها إلى نفسها فى العرى المطلق. صارت الزوجة سميرة فى مواجهة حادة مع عرى الهوية ونقصها الذى تكشف عنه الصورة الفوتوغرافية. تظل الهوية الذاتية على ما هى عليه حتى تأتى صورتها فتبرعم التشقق والتصدع فى الهوية.

كما تؤشر الصورة على فقدان القضيب رمزيًا، وهو فقدان مزدوج من جهة الزوجة التى ترغب فى امتلاك القضيب مرتين عبر الجماع الزوجى. ومن جهة الزوج إبراهيم، تؤشر الصورة الفوتوغرافية على امتلاك الموضوع الجنسى رمزيًا، وبغرابة شديدة تؤشر على فقد القضيب أيضًا.

هذا الدور المزدوج الذى تقوم به الصورة، يزيد من نسيان موضوع النسيان بتحويله إلى حيز ابتعاد مطلق. وعندئذ تضطلع الصورة الفوتوغرافية بدورها الثالث. إذ تنتج بنية النسيان المنعقدة، هاهنا، اقتصاداً تبادليًا يحكم حركة الصور الفوتوغرافية التى تتنقل بين أطراف ثلاثة، وهو اقتصاد يشى – فى خفاء – بـ الطفل الذى تتلقفه الأيادى وينتقل بينها فرحًا وبهجة به. إن لعبة انتقال الصور الفوتوغرافية وتبادلها بين الزوج إبراهيم والزوجة سميرة ثم العشيقة سمراء، المرأة الثانية التى تقتحم صفاء الرابطة الزوجية، تذكرنا – على الفور – بلعبة التبادل التى تحكم علاقة النبى إبراهيم بزوجته الأولى سارة وامرأته الثانية هاجر، وهى اللعبة التى تنتج – فى حالة النبى إبراهيم – الطفل الابن تحت عين الشاهد الأصلى (الله)، فى حين أنه فى حالة إبراهيم – نص منتصر القفاش – تؤكد الصورة الفوتوغرافية نسيان – وعدم – الدليل الطبيعى (الطفل) على وجود شاهد أصلى: الله، الشاهد الأصلى الذى به تنعقد الرابطة الزوجية فى نسق الإسلام، وفى أرشيف التوحيد بكامله. ثمة إشارتان فى النص تلحان على ضرورة قراءته فى ضوء القصة الأخرى، أى قصة النبى إبراهيم كما يدونها العهد القديم(٢١): الأولى هى الاسم الشخصي "إبراهيم"، والثانية الصورة الفوتوغرافية التى ذكّرت إبراهيم بملامح زوجته سميرة "حين علمتْ أنها السبب فى عدم الإنجاب" (رواية أن ترى الآن، ص ٢٩).

يجرّنا هذا الوضع إلى استنتاج خطير: الصورة الفوتوغرافية تحدد وجود الموجود أنطولوجيًا. وهذا ما نلمحه فى هذا الشاهد من النص: "رأى سميرة وهى تشاركه السير فى الشقة وتتأخر لتفسح له المكان ليتقدم ولا يتوقف، واقترن كل هذا خطفًا برؤيته تلك الصور تتقدمه ويتبعها، يتأخر عنها لتظل تسبقه وتحدد له اتجاه السير والتفكير، حتى وهو يعدل ويضيف ويتخيل صوراً غيرها، فما زالت هى بخطوطها ما تومئ إليه، والبداية التى ينطلق منها، بينما سميرة الأصل اختصر أمرها فى أنها ستعود حتمًا يومًا ما. لم يجعل زوجته هى التى تسبقه ويحاول فهم اتجاه حركتها، غضبها، مغادرتها المكان، بل انشغل بصورها المرسلة إليها، إليه، وتتبع اتجاهاتها. بدا السير يمضى على هذا

المنوال: الصور ثم هو ثم سميرة، وكثيراً ما ينسى الأخيرة وكأنه يريد مصالحة الأولى وإرضاءها والحفاظ عليها" (رواية أن ترى الآن، ص ص ١٠٠- ١٠١). فليست الصورةُ تمثيلَ الذات، وإنما هي ما يقود الذات على النحو الذي يجعل من الذات تمثيلها. تتحكم الصورة في كل شيء وتقوده لحسابها الخاص. ولذا، نحن أمام عملية استبدال ميتافيزيقي مروِّع؛ لأنه بلا إله. وهو ميتافيزيقي لأن منزلة الصورة الفوتوغرافية هي منزلة الدال المتعالي الذي لا يحيل إلى شيء خارجه؛ نظراً لأن الصورة الفوتوغرافية دليل ومرجع في آن. ومن ثم، تنعقد للصورة وضعية الدال المتعالي بامتياز، هذا الدال يتحكم في بنية الرابطة الزوجية ويعيد توزيعها من جديد. غير أن هذا الدال المتعالي لا يستمر على ما هو عليه طوال الوقت، أو بتعبير آخر: بمجرد أن يكتسب الدال وضعية التعالي نجده يتنزّل عن هذه المنزلة. لماذا؟: تنتج بنية النسيان، التي يشتغل بمقتضاها النص، اقتصاداً هو نفسه اقتصاد الكتابة الاصطناعية، أو على الأصح: تنتج اقتصاداً – هو اقتصاد صورة فوتوغرافية – يقوم بدور اقتصاد الكتابة الاصطناعية التي كانت عبارة النص الافتتاحية تنتوي إنجازها.

نحن أمام مراسم عزاء: الهوية الشخصية أو الذاتية، الرابطة الزوجية، الطفل. نحن أمام اقتصاد حداد. وحتى يتضح اقتصاد الحداد الذي تنطوي عليه الصورة الفوتوغرافية، سوف أقارن بين وضعية العلامة في السميولوجيا ووضعية الصورة الفوتوغرافية أنطولوجياً. نحن نلجأ إلى العلامة كي ندل بها على الشيء حين لا نمتلك القدرة على إحضار الشيء إلى حيز العيان المباشر. إذاً، تدل العلامة على الشيء حين غيابه. هذا معناه أن مسافة قائمة بين العلامة والشيء. يوجد بُعْدٌ وانقطاع. وما نعرفه جيداً أن العلامة ليست هي المرجع؛ ففي التجربة التي أقول فيها "أحبك" أعرف يقيناً أن تعبيري لا يزن شعوري الداخلي على الإطلاق، سواء كانت هذه التجربة تجربة حب صادق أم تجربة خداع. ما من إتصال بين العلامة ومرجعها. فالمرجع غائب باستمرار. والعلامة التي ننطقها تتلاشى بمجرد النطق بها. وما يبقى هو نحن الذين ننطق بالعلامة. إذاً، لا تؤكد العلاقةُ بين العلامة ومرجعها حضورَ العلامة وغيابَ المرجع بقدر ما تؤكد حضورَ الكائن الناطق الذي تتمركز العلامة ومرجعها حول حضوره. فما الذي يحدث حين تكون العلامة هي المرجع؟ ذلكم هو غيابنا نحن الذين ننطق. وتلك هي وضعية الصورة الفوتوغرافية بامتياز. فالصورة هي الإمكان الدائم الذي أصبح بمقتضاه موضوعاً مرئياً. وعندئذ نأتي إلى النقص والغياب والعدم في الصورة الفوتوغرافية. لا تنتظر الصورة الفوتوغرافية الحضور، ولا تأمل في مجيئه، لأنها تسجيل الغياب؛ ليس الغياب المؤسِّس على الحضور، وإنما الغياب الذي سوف يؤسّس الحضور تالياً. هذا الحضور الجديد لا ينفصل عن موت وعدم؛ فصورتي الشخصية تجعل من ذاتي موضوعاً، وحين أصبح موضوعاً فلن أكون "أنا" أو "ذاتاً" لأن ما يميز الموضوع عن الذات ألا يكون ذاتاً، ومن ثم يحق لنا القول إن إمكان الصورة الفوتوغرافية هو إمكان عدم الذات على الدوام. وبتعبير آخر، تفرض الصورة الفوتوغرافية الغياب: حين نصبح صورة فوتوغرافية فهذا هو غيابنا، صمتنا الذي يقربنا من الموت ويجعله حاضراً. حين نحدق في صورنا الشخصية نطالع، كأنما لأول مرة، اتصالاً مطلقاً وغريباً بين العلامة والمرجع فينتابنا خرس مَن يتوه في الغياب: أن تصير العلامة هي المرجع فذلكم هو عدمنا الشخصي، أو هو نسيان ذواتنا نسياناً عميقاً يقرّبنا من الموت. بهذه الطريقة تضعنا الصورة الفوتوغرافية مباشرة في مراسم الجنازة واقتصاد الحداد.

هذا النسيان العميق – الذي أشرت إليه– هو آلية عمل جوهرية في الصورة الفوتوغرافية. وبهذا المعنى وحده، تقترب الصورة الفوتوغرافية من الطريقة التي يعمل بها النسيان في نص إدوار الخراط؛ فالنسيان عند إدوار علامة على حضور العدم كما بيّنت تفصيلاً في غير هذا الموضع(٢٢). غير أن ثمة وظيفة أخرى يقوم بها النسيان من حيث هو بنية أساسية أو آلية عمل جوهرية شاملة في نص أن ترى الآن، هذه الوظيفة هي الاستبدال: اسم آخر بدلاً من اسم الشخص الذي نسيه إبراهيم، صورة الزوجة بدلاً من الزوجة، الكاميرا– التي تنتج الصور الفوتوغرافية في الرابطة الزوجية–

بدلاً من الطفل الذى ينتج الدليل الطبيعى على وجود الله فى الرابطة الزوجية. وعلى سبيل المثال، ثمة أداءات بلاغية تؤكد هذا الاستبدال الأخير، ففى الفقرة ٢٠ من النص يصف إبراهيم إحدى صور زوجته سميرة وقد تعرضت فيها للتشويه و. . . "خلفها يقف الدولاب الذى كانت تقبع فيه الكاميرا قبل أن تنفخ فيها الروح. لم يطله أيّ خطّ. راسخ فى مكانه، مغلق، وإن بدا مع الخطوط السميكة وحدّتها على جسدها خفيفًا وهشًا، رآه قشة يمكن إزالتها بحركة هينة من طرف إصبع. ولا خطٌّ اقترب من الأشياء المحيطة بسميرة. سليمة ومراقبة لما يحدث، تتبعها إبراهيم فى كل الصور، وخطر فى باله إنها مثل أشياء نراها فى حلم ونندهش من وجودها رغم استحالة هذا، وتزداد الدهشة مع تعاملنا معها على أنها طبيعية وضرورية، ونستيقظ ونفكر فى معنى ما رأيناه وكيف اجتمع ما لا يجتمع. الحائط، التليفزيون، الكراسى، مدخل الحمام الذى يبين عن السخان وحنفية الحوض، كلما شعر بأنها غريبة فى هذه الصور، ما ينقصها هو أن تشوه لتنسجم مع ما يحدث لسميرة. أزعجه صلابتها واحتفاظها بصورتها كما هى. توقف عند رموش استطالت، وتعرجت خطوطها، بدا كل خطّ يجذب رمشًا ويشده بقوة ليخرج به عن حدود الوجه" (رواية أن ترى الآن، ص ٦٦، التشديد من عندنا). الدولاب رحم لا يمسه التشويه شأنه شأن أيّ مصدر طبيعى، وبداخله تُنفخ الروح فى الكاميرا التى ستحل محل الطفل الطبيعى. إنها الطفل الاصطناعى. وعلينا ملاحظة أن كل ما هو اصطناعى فى الصورة لا يتعرض للتشويه. وحدها الزوجة سميرة هى التى تتشوه. فمن الفاعل؟ لقد نجح منتصر القفاش فى التمويه بهذا السؤال الذى يعطي النص على المستوى السطحى بنية بوليسية تصرف الانتباه عن ما يقوم به النص من تفكيك(٢٣).

إن غياب الفاعل يشى بغياب كل فاعل. وأول الفاعلين الغائبين وأخطرهم على الإطلاق العناية الإلهية التى يصرح النص بانتهاء صلاحيتها: ". . . ودائمًا كان يراه دليلاً على أن عناية ما تحفظه وتنقذه من براثن كوارث محققة، إلا أنه يرى هذه الصور دليلاً معاكسًا على أن تلك العناية قد تعبث معه قليلاً وربما دون أن يدرى انتهت مدة صلاحيتها" (رواية أن ترى الآن، ص ٤٧).

فى الفقرات الأخيرة من النص- الفقرات من ٣٧ حتى الفقرة ٤٠ التى ينغلق بها السرد - نجد إبراهيم يحاول استعادة زوجته واستعادة العمل أو العمل من جديد بعد فقده عمله السابق فى الفندق، ويدوّن النص رحلة عودته بعد الفشل إلى شقة الزوجية بمفرده دون زوجته، فتحول الصور الفوتوغرافية دون دخوله الشقة: "بكل قوته دفع إبراهيم باب الشقة. بدت انفراجة دقيقة، استطاع من خلالها فهم أن الصور ملأت الشقة ووصلت إلى السقف وتمنعه من الدخول. تحرك عدد منها إلى الفراغ الذى ينظر منه، وكادت أن تتسرب إلى الخارج. أغلق الباب، واستدار نحو السلم متوقعًا نزول أو صعود أحد. . . . اندفع مرة أخرى بكل جسده. اتسعت قليلاً الانفراجة، وتسربت صور إلى الخارج. سمع صوت قدمين تصعدان. جمعها سريعًا ودسها فى الداخل، وما خرج منها مرة ثانية كوره فى جيب بنطلونه وأغلق الباب. استعد لملاقاة الصاعد. كان طفلاً ابن الجارة التى تسكن الشقة التى تعلوه. . . . تلاقت نظراتهما أو ثَبّتَ هو عينيه فى عينى الطفل المندهش. . . . شعر وهو يخرج من باب العمارة بأنه يهرب من الطفل وملاحقته له بعينيه المستطلعتين. . . . بكفه ضرب جيبه ضربات خفيفة ليخفى انبعاج الصور. زادت ضرباته قوة حتى ظن أنه يستحث نفسه على السير. لم يستو الجيب تمامًا، استمر ضربه وهو يسرع بينما طرف صورة بدأ فى الخروج كمتلصص لا يريد أن ينتبه إليه إبراهيم" (رواية أن ترى الآن، ص ص ١١٥ - ١١٨، التشديدات من عندنا).

يظهر الطفل، فى نهاية النص، شاهدًا على تصدع العائلة، شاهدًا على النسق الآخر الذى يريد النص تشقيقه وتهديمه، أو على الأصح أراد النص عرْض تفكيكه. الطفل شاهد على أن مسيرة النص هى مسيرة الخلاف مع الأرشيف. الطفل دال أرشيف التوحيد. والصور الفوتوغرافية دال النص الذى تضخم وأعدم المدلول فكفّ عن الإحالة إليه، فلم يعد يحيل إلا إلى نفسه إحالة صريحة. هذا هو الرعب الذى يواجهه إبراهيم فى النهاية: تكاثر

الدال إلى ما لا نهاية وتعاليه. حين يكون تكاثر الدال (تكاثر الصورة) مبدأ الحضور، يغدو الحضور هو البعد: البعد البعيد، البعد والتباعد والمباعدة. تكاثر الصورة هو الحضور فى جهنم؛ لأن جهنم هى البعد البعيد. الحضور فى الصورة هو الحضور فى البعد الذى هو جهنم، على ما يقوله الشيخ الأكبر(٢٤).

إن النص يشتغل ضمن أرشيف التوحيد ويتلاعب به فى الآن نفسه. وتظل الوظيفة الرمزية، التى من المفترض أن تقوم بها الرابطة الزوجية، معلّقة أو تحت علامة كشط، سواء بالنظر إلى نسق الإسلام المتمركز أحدياً أو بالنظر إلى المجال الاجتماعى الذى يندرج النص فى سياقه. هذا التعليق، فى حقيقته، هو الشق أو الصدع فى الرابطة الزوجية الذى يجعل منها اختلافاً يرجئ المركزية الأحدية بالذات: بين رجل وامرأة يقف اختلاف مروّع يهدد السكن والألفة تهديداً يطال التمركز الأحدى نفسه. بعد هذا الانعطاف الضرورى عن نص مسألة وقت إلى نصى السرائر وأن ترى الآن، أعود مرة أخرى إلى مسألة وقت.

ولعله من المناسب حالياً أن نتأمل الفعل الذى قامت به رنا، العائدة من الموت بشحمها ولحمها، مع يحيى فاستجاب له: الممارسة الجنسية. وهو الفعل الذى وصفته بأنه فعل الدنس. إن كلمة الدنس لها اعتبارات معينة فى المسيحية- وقد أشرت إلى ذلك سابقاً- مما يجعل النص فى علاقة شديدة التوتر مع النسق الثانى من أنساق أرشيف التوحيد. وما أريده، الآن، الانتقال إلى النسق الأخير فى هذا الأرشيف. وعلى الفور سوف نكون مواجهين بالوصف الآتى: كبيرة الزنا. ما فعلته رنا مع يحيى يندرج - من وجهة نظر الإسلام - ضمن كبيرة الزنا التى تشوّش على الإيمان وتوقع الاضطراب فى المجتمع. لماذا؟

يعقد الإسلام للممارسة الجنسية دوراً كبيراً فى البرهان السديد على وجود الله، على شرط أن تتم فى وجود الشاهد الأصلى الذى هو الله نفسه، ويتجلى هذا الشاهد الأصلى من خلال ممارسة شرعية اجتماعية يقننها الإسلام ويضبطها، وهو الأمر نفسه تقريباً الذى يحدث فى المسيحية باختلافات يسيرة، وليس من مهمتنا الحالية الدخول فى نقاش فقهى مقارن حول الزواج، وإنما القصد تأمل العلاقة الثلاثية بين الرجل والمرأة والله فى الإسلام. كيف يمكن للشهوة الجنسية أن تقوم بدور البرهان السديد على وجود الله؟

لقد خلق الله للرجل من نفسه امرأة كى تنبه الرجل إلى نقص نفسه بالذات، ومن خلال التلاقى الجسدى بينهما فى الألفة والسكن يحدث نوع من تغطية النقص ومواربته فيتحقق اكتمال محدود. غير أن اللقاء الجسدى- التبادل الشهوانى بين الرجل والمرأة - ليس دائماً، ولا يمكن تحقيق دوامه المستمر دون انقطاع. هذه الانقطاعات الطارئة جوهرية لتحفيز الشهوة والتلاقى الجسدى بينهما، وتقوم بوظيفة مزدوجة: الإشارة إلى وجود الكمال وفى الوقت نفسه الإشارة إلى عدم اكتمال الكمال فى الحياة الدنيا. وحين يدرك الموجود العاقل المسلم هذه الوظيفة المزدوجة يأخذه تطلع إلى نشدان الكمال فى العالم الآخر حيث الله الواحد الأحد. ويحرص متن الإسلام - فى كل موضع منه تقريباً- حرصاً شديداً على تأكيد أن سبيل هذا النشدان هو الحياة الدنيا، وثمة آيات قرآنية عديدة تدعم هذا التوكيد. الرجل/المرأة/الله: تسلسل جدلى رائع؛ فمن خلال اختلاف النوع نصل إلى الأصل. الاختلاف طريق إلى الأصل بمقتضى متن الإسلام. هذا على مستوى الشهوة المحضة التى يقننها الإسلام ويضبطها.

ومن جهة ثانية، يُعَدُّ ناتج اللقاء الجنسى الطبيعى المبنىّ على اختلاف النوع الذى يتجمّع فى الزواج الشرعى برهاناً سديداً على قدرة الله الخالق، وناتجه الطفل. وتوفر لنا "سورة المؤمنون" وصفاً تفصيلياً دقيقاً لما يحدث حين يلتقى حيوان منوى ببويضة الأنثى: "ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ثم جعلناه نطفة فى قرار مكين ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاماً فكسونا العظام لحماً ثم أنشأناه خلقاً آخر فتبارك الله أحسن الخالقين" (سورة المؤمنون، الآيات ١٢-١٤). إنها كتابة الله التى يكتبها داخل الرحم برهاناً على قدرته الخالقة، حرف مخطوط مرقوم فى رقّ الوجود المنشور، كما يشير الشيخ الأكبر، علينا تأمله. وحينئذ فقط يندرج الطفل فى بنية البرهان السديد على الله وقدرته، وهى البنية التى تجسدها

العائلة فى الإسلام.
ومن جهة ثالثة، تُعَدُّ العائلة أو الرابطة الزوجية تعبيراً عن الوفاء بالعهد مع الله؛ فالفرْج أمانة الله، وعلى الرجل أن يضعه فى حقه(٢٥). وإذا لم يحدث فخيانة وإخلاف عهد: تهديد بنية البرهان السديد بإحداث ثغرة فيها، بإحداث هتك وتصدع. لأن الشاهد فى هذه الحالة هو الشيطان، والشيطان تشويش وبلبلة واضطراب فى نسق الأدلة التى تقود إلى الله الواحد الأحد. كبيرة الزنا بنية جدلية من نوع غريب يتجمّع فيها الاختلاف فتوصل فى النهاية إلى حضرة الشيطان. فما حضرة الشيطان؟ إن المجال الدلالى الذى تتحرك فيه كلمة شيطان لو تأملناه يثير الفزع. لو احتسبنا النون أصلية فسيصبح أصل الكلمة "شَطَنَ". والبئر الشطون الملتوية المعوجة وهى أيضاً بعيدة القعر، و"شطن عنه: بَعُدَ. وأشطنه: أبعده. وفى الحديث: كل هوى شاطن فى النار؛ الشاطن: البعيد عن الحق". ولو احتسبنا النون زائدة فسيصبح أصل الكلمة "شاط" أىْ هلك واحترق. ثمة اختلاف حول أصل الكلمة، وإنْ كان الأصل الأول هو الأصح فيما يقال(٢٦)، غير أنه الاختلاف الذى يرجّع الأصداء. إن حضرة الشيطان هى حضرة البعد والسقوط كما لو كان فى بئر عميقة متسع أعلاها ضيق أسفلها.
وعلينا أخذ صدى البئر فى الحسبان، لأنه يرجّع الإشارة إلى عضو المرأة الجنسى. اجتماع رجل وامرأة دون رباط زوجى يؤدى إلى حضرة الشيطان: حضرة البعد والسقوط عن جناب الله فى قعر بئر عميقة. وهو جهنم بما هى البعد المطلق. وعليه، تدمر كبيرة الزنا مفهوم العائلة فى الإسلام من حيث هى بنية جدلية تنهض برهاناً على الواحد الأحد. والعائلة فى الإسلام تدعم التمركز الأحدى دعماً جدلياً يقينياً دون شيطان.
ومع ذلك، يتموضع الشيطان داخل نسق الإسلام وخارجه فى آن معاً. فلا يقف الشيطان خارج النسق بل هو خارج داخلى وداخل خارجى. وبسبب هذه الوضعية المزدوجة يتمتع الشيطان بقدرة عالية على إحداث البلبلة والتشويش والاضطراب. وكبيرة الزنا- وما قد يتولد عنها (الطفل اللقيط) - تبرهن على الله من خلال فعل الشيطان برهنة معوجّة؛ لأنها تهدد ما جعله الله برهاناً سديداً على نفسه: العائلة المسلمة. (ومن هذا المنطلق، يمكن قراءة الحكاية الإطارية الافتتاحية فى الليالى، حيث من الممكن احتساب زيادة شهريار فى القتل، من أجل وأد الخيانة وإخلاف العهد، رغبةً فى البرهنة الصافية على الله من خلال العائلة النقية، غير أن الزيادة فى الإثبات سلب يجافى الدليل على الله: قتل الحياة وإعدامها). إن الرفع الجدلى الذى ينتهى إلى الله من خلال الشيطان، يظل دائماً رفعاً جدلياً ناقصاً، يظل تحت علامة كشط من جهة نسق الإسلام. صحيح أنه دليل، غير أنه الدليل الناقص، لأن الشاهد الأصلى هنا ليس الله. وعلينا الانتباه إلى أن البرهنة المعوجّة (العصيان) ضرورية فى نسق الإسلام؛ لأنها المقوم السلبى فى النسق؛ هى إيمان سلبى، إيمان آخر، على طريقة الشيطان. ولنتذكر أن عصيان إبليس هو السلب الأصلى الذى أتاح إمكان أرشيف التوحيد من أوله إلى آخره.
من جهة المسيحية كما أشرت سابقًا، ومن جهة الإسلام كما أوضحت الآن، يمكن احتساب نص مسألة وقت سلباً أصلياً داخل أرشيف التوحيد. وإنه السلب الذى يقسم الأرشيف على نفسه بتغذية عناصر معينة فيه.
(٣) الوقت المناسب: اختلاف غير محسوب وخلاف ما الوقت المناسب؟ يقول النص: "الوقت المناسب تحتل الكلمتان مساحة كبيرة فى حياة يحيى، وتبدوان أنهما تخصان حياة أخرى لم يبدأها بعد. ... لكن ظهور رنا فى الوقت المناسب طمأنه على أنه لا يردد الكلمتين عبثًا، وعليه فعل كل ما يطيل عمر هذه العلاقة التى سقطت بين يديه دون مشقة. اتصل بها فى نفس اليوم ليلاً ليقترح عليها مقابلته غداً الجمعة، وهيأ نفسه ليقنعها ويعثر لها على طريقة لمقابلته لو كان والدها يمنعها من الخروج. وما إن عرف بغرقها حتى صارت المكالمة: إمتى؟/حوالى عشرة الصبح/إمتى؟/عشرة الصبح/مش بعد واحدة يعنى؟ أفندم؟/إمتى بالظبط؟/العزا بكرة بعد المغرب. انتظر ساعة. اتصل مرة أخرى. اعتذر عن اتصاله متأخراً لكنه يريد التأكد من خبر وفاة رنا: صحيح/الساعة اتنين؟/لا، عشرة تقريباً. تذكر جملة زميلته "فرق التوقيت بينا كبير أوى"، لكنه هذه المرة لم يكن هو

المسئول عنه بل كان يحاول أن يفهمه ويعرف كيف حدث. فى مرة اتصلت به زميلته من تليفون كافيتريا وسألته لماذا لم يأت. أكد لها أن الموعد غداً "لأ النهارده. وانت اللى محدد الميعاد". كرر تأكيده وكان صادقًا هذه المرة، وراح يؤكد لنفسه أن ما حدث يمثل الفرق بينهما: هى تريد الأشياء مبكرة جدًا وهو يرى موعدها لم يأت. أما رنا وبينما يمنع نفسه بصعوبة من الاتصال مرة ثالثة فلم يعرف مدى فرق التوقيت بينهما" (رواية مسألة وقت، ص ص ١٩ - ٢١، التشديدات من عندنا).

علينا الانتباه إلى أن الوظيفة السياقية التى تقوم بها عبارة "الوقت المناسب" فى نص منتصر - على طول النص تقريبًا تشبه الوظيفة السياقية التى تقوم بها عبارة: "انفصمت عرى الزمان! ويا لنقمة قضت/بمولدى حتى أعيد ربط ما منه انفرط"، وهى العبارة التى يختم بها شكسبير الفصل الأول من مأساة هاملت. ترد هذه العبارة على لسان هاملت فى نهاية المشهد الخامس. ويرتبط انفصام عرى الزمان ارتباطًا قويًا بما يأتى على لسان هوراشيو فى المشهد الأول بعد أن رأى شبح هاملت الأب للمرة الثالثة: "لست أدرى أين يمضى الفكر بى أو كيف يمضى/لا! وإنْ كنتُ- إذا شئتَ جماع الرأى فى ذهنى- لأرَى فيه نذيرًا بانفصام ذى غرابة/فى عرى دولتنا"، وهى العبارة التى تتكرر بمعناها على لسان كلوديوس ملك الدنمارك الخائن فى المشهد الثانى حين قام يخطب فى مجلس دولته ومستشاريه عقب إحساس الحاشية بتهديد النرويج:

"والآن أحدثكم عما سبق لكم معرفته/من أمر أمير النرويج الشاب، فورتنبراس الابن، /إذ يتصور أن بنا ضعفًا أو وهنًا/أو يتخيل أن وفاة أخينا المحبوب الراحل/قد فصمت فى المملكة عرىَ الوحدة فانفرط العقد"(٢٧).

لابد من الوضع فى الحسبان أن انفصام عرى الزمان- الذى أدركه هاملت- جاء الحسُ به بعد حواراته الطويلة مع شبح والده الذى عاد طيفًا من الموت حتى يخبره بالحق والحقيقة: خيانة كلوديوس، تدبير جريمة قتل، سفاح يتخذ هيئة رابطة مقدسة. وحينئذ، يدرك هاملت الابن أن الزمان لا يمضى على صراط مستقيم؛ يدرك أن الزمان ينحرف ويتلوّى مثل أفعى، وعليه أن يعيد تقويمه وإصلاح إعوجاجه بربط ما منه انفرط: رسالة مقدسة يوحى بها إليه العائد طيفًا من العالم الآخر (فهل يقدر الرسول الحديث؟!). ويتجاوب انفصام الزمان الذى يدركه هاملت الابن مع إحساس صديقه هوراشيو بأن عرى الدولة تنفصم هى الأخرى. هذا الانفصام المزدوج لم يكن يشعر به على الإطلاق الملك الخائن (وهل من ملك خائن يشعر بأىّ انفصام أو انفراط؟!).

كيف يقع هذا التشابه الوظيفى الذى أشير إليه؟ إن عودة رنا من الموت بجسدها، حتى تمارس الجنس مع يحيى فى الوقت المناسب، تعنى تداخلاً عجيبًا بين هذه الحياة الدنيا والعالم الآخر. هذا التداخل ينطوى على إشارة مزدوجة؛ فهو يشير إلى انفصام عرى الزمان ويصادق عليه، وفى الوقت نفسه يشير إلى أن العالم الآخر قد كفّ عن الإيحاء بحق أو حقيقة، وعلى الإنسان بما فيه من طهر ودنس أن يحل كل قضاياه دون استناد أخروى(٢٨).

ويتجاوب هذا الانفصام، فى المقام الأول، مع تداخل آخر بين الحياة المدنية والحياة العسكرية، وهو التداخل الذى يؤشر عليه النص تأشيرًا قويًا بكل سبيل ممكن، حرفى أو مجازى، حيث تنتشر مفردات الحياة العسكرية وتعبيراتها فى السياق المدنى: تسريح، معارك، انتصارات، مشاة، خريطة القاهرة الكبرى، تاريخ عسكرى، رتبة عقيد، جلبة معدات عسكرية تتزايد فى الخارج فى انتظار صدور قرارات القائد، الجيش اللى ما يعترفش بالهزيمة مستحيل ينهزم (رواية مسألة وقت، الصفحات على التوالي: ١١، ١٢، ١٥، ٦٦). إنه التداخل الذى يعنى انفصام عرى الدولة وانفراط العقد. فما الوقت المناسب؟: ليس زمن السحر، وإنما هو انفصام عرى الزمان والدولة انفصامًا حقيقيًا. "الوقت المناسب" - بهذا المعنى - حياة أخرى لم تبدأ بعد، ويبدو أنها لن تبدأ. ولأن هناك على الدوام فارقًا فى التوقيت يجعل من الوقت المناسب غير مناسب، فإن الوقت المناسب يعنى أيضًا انحطاطًا شاملاً رسخ على أرض مصر.

نشرح بكلام آخر: يشتغل تعبير "الوقت المناسب" فى نص منتصر من خلال فارق فى التوقيت. هذا الفارق خلاف فى الزمن يطال الزمن الحاضر،

أىْ يطال: الآن. وذلك على النحو الذى يجعل من الآن خلافًا واختلافًا. كيف؟ إن فارق التوقيت بين الواحدة ظهر الخميس والعاشرة ضحى الخميس يؤكد أن اختلاف الآن عن الأبد ليس نهائيًا؛ فثمة لقاء. ونقطة التلاقى بينهما هى الوقت المناسب وهى أيضًا الاختلاف المرجئ على مستوى الزمان والمكان: تنفصم عرى الآن؛ ينفصم الوقت الحاضر ويختلف عن نفسه بكيفية تجعله مرجئًا لنفسه بنفسه.

حين يدرك يحيى انفصام عرى الزمان هذا، الذى هو وجه من وجوه انفصام عرى الدولة، يجد نفسه أمام مالا قِبل له على وصفه، أو على الأصح يجد نفسه أمام ما لا وصف له سوى وصف ما عداه، وفى هذا السياق علينا ملاحظة أن الفقرات السردية المتماسكة تتعلق بسرد حركة العمل فى مكتب توزيع السلع التى هى فى الغالب ليست منتجًا مصريًا، هذه الفقرات تمثل السرد المنطقى الوحيد تقريبًا فى النص وما عداها يغلب عليه التردد والشك وعدم اليقين. وتماشيًا مع السرد المنطقى فى النص - وفى الحياة - يبشّر النص بالنتيجة المنطقية: اللحظة التى ستأتى ويعمل فيها كل المصريين بلا استثناء - عساكر ومدنيين - مندوبى مبيعات (رواية مسألة وقت، ص ٢٩).

فما الوقت المناسب؟: كل ما ليس الوقت المناسب. الوقت المناسب مؤجَّل على الدوام بفعل اختلاف وخلاف صميمى قارّ فى النص وفى الحياة.

وحينئذ نفهم هذه الأمنية المستحيلة:

"أن تصير كل أيام الأسبوع يوم الجمعة، فيستطيع العمل براحته دون التوقف فى إشارات كثيرة والاختناق من الزحمة. سمع يحيى هذه الأمنية كثيرًا لكنه حينما سمعها بعد زيارة رنا وجد أنها أفضل طريقة ليحكى حكايته، أمنية مستحيلة تتردد دائمًا كأنها شىء حدث فى يوم من الأيام" (رواية مسألة وقت، ص ٧، التشديد من عندنا). هذه الأمنية المستحيلة هى أفضل طريقة ليحكى يحيى حكايته مع رنا (وعلينا ملاحظة أن الأفضل، هنا، هو المستحيل بعينه)، غير أن أفضل طريقة - التى تأتى فى الوقت المناسب - تتميز بالضلال المرجعى؛ إذ تشتغل عبارة "الوقت المناسب" من خلال ضلال الإشارة اشتغالاً أساسيًا، بحكم اختلاف غير محسوب بين الإشارة وما يفترض أنها تشير إليه، وهو الاختلاف الذى يجعل من مطابقة عبارة "الوقت المناسب "بأية حالة متعينة عدم وفاء لـ"الوقت المناسب".

إن استراتيجيات التعمية والضلال المرجعى استراتيجيات أساسية تحكم ماهية النص وتحددها، ودون أخذها فى الحسبان يضيع ما يقوم به النص من تفكيك. ويفضُ هذا الضلال المرجعى - الناتج عن الاختلاف غير المحسوب- مشكلة العلاقة بين النص والحياة، على النحو الذى به تكون الحياة هى النص فى اختلافه المرجئ ويكون النص هو الحياة فى اختلافها المرجئ.

(٤) النص والأرشيف: الاختلاف المرجئ:

يواجه نص مسألة وقت عقيدة عودة الموتى بالجسد مواجهة عنيفة، وهذا يعنى - فى المقام الأول - أن النص على علاقة متوترة بالأرشيف الذى ينتسب إليه. وهى علاقة خلافية دائمة تجعلنا لا نقبل النسق التصورى الكامن خلف عودة رنا من الموت بجسدها، فى استقلاله عن القانون الآمر الذى تشتغل بمقتضاه عقيدة عودة الموتى بالجسد التى أنتجتها المسيحية لأول مرة فى تاريخ أرشيف التوحيد. وعدم الاستقلال هذا، يجعل من هذه العلاقة الخلافية اختلافًا مرجئًا بامتياز.

هذه العلاقة بين النص وأرشيفه التى أطلقنا عليها وصف الاختلاف المرجئ تضع بين أقواس الأرشيفَ الذى يستند إليه النص، كما تضع فى اللحظة نفسها - ولعل هذه هى الغرابة الشديدة - النص نفسه بين أقواس. إن كليهما - النص وأرشيفه - ينادى آخره ويدعوه، دون لقاء، دون حظ من لقاء، دون أنس أو حتى سمر.

ومع ذلك، فإن الاختلاف المرجئ بين النص وأرشيفه يهيئ الفرصة للتضاحك والضحك المؤدى إلى حال من السمر ونوع من الأنس. غير أنه تضاحك وضحك ساخر، فما أنس مع السخرية؟! إنها علاقة غريبة تهدد تمتع التصور بجوهر مستقل، وفى الوقت نفسه لا تؤذن بتحول أو صيرورة. والنتيجة: إحراج منطق الجوهر المستقل وإحراج منطق الرفع الجدلى فى آن معًا. تحدث هذه النتيجة على الرغم من السخرية، أىْ على الرغم من الاستقلال الذى هو الأساس الجوهرى فى السخرية.

وإن وصفاً آخر يقدم نفسه هاهنا: أبدية التفاوض. علاقة تفاوض مستمرة، وتستمر على ما هى عليه دون نهاية. وذلكم هو الفزع عينه: فقدان الأساس الراسخ، بعملية من التفاوض دون نقطة وصول. استئناف أبدى يكرر صدعاً أساسياً. ولنا أن نستدعى فى هذا السياق حالة التفاوض العربى الإسرائيلى، فهى مثال فى الصميم على استراتيجية سياسية تفكيكية. ويبدو أن النص نفسه يستدعيها بمواربة شديدة، مثل نتوء عارض ولكنه أساسى فى مسيرة النص: "لماذا لا يتصل بالرقم الذى قالته رنا؟ علق القرار على أول جملة يسمعها عند فتحه التليفزيون "استأنف الجانبان المباحثات" رواية مسألة وقت، ص ٢٤، التشديد من عندنا).

يُعَيِّنُ النص - للمرة الأولى تقريباً - الروح الحديثة المنحطة تعييناً تفكيكياً. فالجريمة التى تنعقد فى الخفاء لابد لها من خفاء آخر يؤشر عليها ويظهرها.

والشبح تأشير على انحطاط ومصادقة عليه، ووشاية بالجريمة؛ إذ حين يتجمّع الانحطاط ويتركز لابد من ظهور الشبح مشيراً إليه. غير أن الشبح العائد من الموت بجسده فى جوهره - إنْ كان بالإمكان الحديث عن جوهر - لا يكتفى بذلك وحده بل يهيئ أيضاً انعقاد وجود الموجود بأسره تحت علامة كشط، منظورة، يلوّح رسمها بتجمّع الانحطاط وتركيزه قائلة: إن هذا التداخل بين الدنيا والعالم الآخر لم يعد بالإمكان تجنبه، كما لم يعد بالإمكان الإغضاء عن انفصام عرى الزمان وانفراط عقد الدولة. وعندئذ لن يقدر الموجود- لن يقدر فعلاً- على تظهير نفسه أو غيره. وهكذا تحرج التضميناتُ التفكيكيةُ فى النص منطقَ أنوار العقل وبلاغته فتضعها فى مأزق خطير؛ لأن المنطق المزدوج الذى يشتغل بمقتضاه الشبح يتأبّى على التعنت والاستحواذ والسيطرة: يتأبّى على الحكم. منطق الشبح يقوض الحكم وكل مرتكزاته الفلسفية. وإنْ كان يمكن تأوُل الشبح بأنه منطق خداع فهو الخداع الذى يقوِّض الخداع.

إنّ انحطاطاً يتجاوز عمره أكثر من ثلاثة عقود يقدر شبح على كشفه بومضة خاطفة، يقدر على انتهاك - وفضّ - وتعرية - شبكة انحطاط متآلفة فى السياسة والاجتماع والثقافة، في الأخلاق والتدين. وإنه لانحطاط شامل مروّع. حين نتكلم عن نص يؤشر على الانحطاط، وحين نتكلم عن الانحطاط فى النص، فما على القراءة حينئذ؟ لابد من مباشرة الانحطاط بزيادته: عرْض تاريخه البعيد الموغل فى القدم، والتاريخ الراهن.

رنا العائدة من الموت بجسدها كى تمارس فعل الدنس، تحرج بفعلتها عودة الميت المقدس بجسده: المسيح. كما تحرج أيضاً الجدل الذى يعقده الإسلام بين الرجل والمرأة من خلال مفهوم العائلة؛ ذلك الجدل الساعى إلى البرهنة على الله برهنة سديدة ليست معوجّة. أو بتعبير آخر، تحرج منطق اختلاف النوع الذى يتجمّع فى العائلة المسلمة تمهيداً لإنجاز الأصل: الله الواحد الأحد أصل الأصول. إنها تحرج المنطق الذى يريد الحفاظ على نقاء العالم الآخر بوصفه موطن الحق والحقيقة مرةً، ونقاء الحياة الدنيا حتى تشير إلى الله مرةً أخرى من خلال العائلة التى لن يقدر يحيى- هذا المسحور عديم الحكم السديد والإدراك!!- على تكوينها أبداً.■

(*) يمثل المقال الحالى صورة مختصرة من المقال الأصلى المزمع نشره ضمن كتاب بعنوان استراتيجيات التفكيك، ويحتوى الكتاب قسماً خاصاً بالترجمة يضم مقالىْ دَريدا ودى مان الأساسيين فى استراتيجية التفكيك (مقال الاختلاف المرجئ، ومقال السميولوجيا والبلاغة)، بالإضافة إلى قسم خاص بى أعرض فيه استراتيجية ممكنة فى تفكيك النصوص الأدبية والفكرية فى العالم العربى. وفى المقال الأصلى قمت بتفنيد قراءة أستاذنا جابر عصفور المجازية لنص منتصر القفاش مسألة وقت عَبر مناقشة فلسفية للأسس والتصورات التى تعمل بمقتضاها قراءته المجازية. وقد تم الاختصار بمعرفتى مراعاة لاعتبارات النشر الحالى. وأستقى حركة "الاختلاف المرجئ" من مقال دَريدا، أما الاختلاف بين "القراءة الحرفية" و"القراءة المجازية" وكذلك مفهوم "الضلال المرجعى" فأستقيهما من مقال دى مان.

المراجع

(١) شكسبير، مأساة هاملت: أمير الدنمارك، ترجمها إلى العربية نظماً وكتب المقدمة والحواشى محمد عنانى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م).

(٢) منتصر القفاش، أن ترى الآن (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م)، وسوف أشير فيما بعد إلى كل الإحالات فى المتن.

(٣) منتصر القفاش، السرائر (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٣م)، وسوف أشير فيما بعد إلى كل الإحالات فى المتن.

(٤) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى (دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط)، الأصحاح ٢٧، الآية ٤٦.

(٥) المرجع السابق، الآيات ٥٠- ٥٣.

(٦) المرجع السابق، الأصحاح ٢٨، الآيات ٦- ١٠.

(٧) العبارة بين التنصيص منتزعة من قراءة أستاذنا جابر عصفور لنص منتصر القفاش، وقد نشرها الأستاذ تحت عنوان مسألة وقت فى جريدة الحياة اللندنية ٢٠/٢/٢٠٠٨ ووصفى يسوع بأنه الساحر ينطوى على نقد ضمنى لقراءة عصفور المجازية وهو ما عرضته تفصيلاً فى المقال الأصلى.

(٨) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الأصحاح ٢٨ الآيات ١٦- ٢٠.

(٩) يعرف أرسطو الفجور بأنه فساد عميق بفعل إرادة متدبرة لا تتحرج من إتيان الشر. انظر: أرسطوطاليس، علم الأخلاق، نقله إلى العربية أحمد لطفى السيد (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م)، الجزء الثانى، ص ١٩١. وهى إرادة تعتقد أنها تحسن الصنع.

(١٠)الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، الفتوحات المكية، تحقيق مكتب التحقيق بدار إحياء التراث الإسلامى (بيروت، دار إحياء التراث العربى، الطبعة الأولى ١٩٩٨م)، الجزء الأول، ص ١٤٩.

(١١) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ص ٦١- ٦٢.

(١٢) المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٥٢٧.

(١٣) ابن منظور، لسان العرب (بيروت، دار إحياء التراث العربى ومؤسسة التاريخ العربى، الطبعة الثانية ١٩٩٧م)، الجزء السادس، مادة سرر، ص ص ٢٣٥- ٢٣٩.

(١٤) عبد الرازق القاشانى، لطائف الإعلام فى إشارات أهل الإلهام: معجم المصطلحات والإشارات الصوفية، تحقيق ودراسة سعيد عبد الفتاح (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة التراث ٢٠٠٥م)، الجزء الثانى، ص ١٤.

(١٥) "حد"، "قيد"، "مغادرة"، "الببغاء": عناوين فرعية فى نص "طيور الآن" الذى يختم به منتصر القسم الأول من السرائر.

(١٦)فريد الدين العطار النيسابورى، منطق الطير، ترجمة وتقديم دكتور بديع محمد جمعة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة التراث، الطبعة الرابعة ٢٠٠٦م)، ص ١٩١.

(١٧) عبد الكريم الجيلى، الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل (القاهرة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى، الطبعة الثالثة ١٩٧٠م)، الجزء الأول، ص ٩٧.

(١٨) المرجع السابق، ص ٩٦.

(١٩) الإمام أبو حامد الغزالى، إحياء علوم الدين (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٨م)، الجزء الثانى، ص ٧.

(٢٠) ابن منظور، لسان العرب (سبق ذكره)، الجزء الرابع عشر، مادة نسا، ص ص ١٣٢- ١٣٣.

(٢١) يقدم فتحى بن سلامة قراءة ممتازة لقصة الثلاثى: النبى إبراهيم والزوجة الأولى سارة والزوجة الثانية هاجر، بحسب اقتصاد تبادل الهبة تحت عين الله، كما يدونها العهد القديم. وقد لفتتنى قراءته الممتعة إلى علاقة المشابهة التى أشرت إليها. انظر مقال: فتحى بن سلامة، الطلاق الأصلى، ضمن لغات وتفكيكات فى الثقافة العربية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى (المغرب، دار توبقال، الطبعة الأولى ١٩٩٨م)، ص ص ١٠٣- ١٤٠.

(٢٢) حسام نايل، أرشيف النص: درس فى البصيرة الضالة (سوريا، دار الحوار، الطبعة الأولى ٢٠٠٦)، وبصفة خاصة الفصل الثالث.

(٢٣) ولعل انقياد محمد برادة لهذا التمويه هو الذى يحكم قراءته نص أن ترى الآن، حين يرصد فى النص حبكتين: حبكة شبه بوليسية ظاهرة وحبكة متخفية لها طابع نفسى داخلى. ولا تعوزنا الإشارة إلى أن التخفى بوليسى أيضاً. وقراءته تحت عنوان: اللغة

السردية والكاميرا... تسعيان وراء الحاضر. وقد ألحقها منتصر بطبعته الثانية للرواية (الأردن، دار أزمنة، الطبعة الثانية ٢٠٠٤م)، ص ص ١٠٥ - ١١١.

(٢٤) الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، الفتوحات المكية (سبق ذكره)، الجزء الرابع، ص ١٣٨.

(٢٥) ابن إياس الحنفى، بدائع الزهور فى وقائع الدهور (القاهرة، مطبعة الحسين الإسلامية، دون تاريخ)، ص ٣٣.

(٢٦) ابن منظور، لسان العرب، (سبق ذكره)، الجزء السابع، مادة شطن، ص ص ١٢٠- ١٢٢.

(٢٧) شكسبير، مأساة هاملت أمير الدنمارك، ترجمها إلى العربية نظماً وكتب المقدمة والحواشي محمد عناني (سبق ذكره) الصفحات على الترتيب: ص ١٤٧، ثم ص ٩٩، ثم ص ١٠٧.

(٢٨) يتجاوب هذا التحليل من نواح عديدة مع ما يوحى به القسم الأخير من نص نجيب محفوظ أولاد حارتنا. ودراستى عن نجيب محفوظ قيد العمل كما أشرت سابقًا.

هوامش شخصية

منتصر القفاش

منذ سنوات بعيدة تلازمنى كتابة اليوميات، فى البداية كنت أكتبها بالشكل المتعارف عليه: أن أسجل ما حدث لى فى يومى مع تأملات متناثرة. لكننى تدريجياً شعرت بأهميتها عندما وجدتها - دائماً - هى الملاذ الذى أستطيع أن أحاور فيه، ليس فقط الحدث اليومى، بل ما أتلمسه وأحاول أن أتعرف عليه أو أصل من خلاله إلى بداية ما. طبيعة العلاقة بين الرواية واليوميات تشبه علاقتنا بأحلام اليقظة. فى تلك الأحلام نحلم بما نشاء ونهوى ونتخيل أنفسنا كيفما نرغب. وقد يتحقق بعد ذلك جزء من تلك الأحلام لكن تبقى دائماً أجزاء كثيرة تخايلنا وتظل حليفنا فى وقت الجدب وربما تولد أحلاماً أخرى، ما يتحقق منها ينضم بدوره إلى تاريخنا المعلن والباقى يظل شاهداً على أن فى الحياة الكثير مما لم يتحقق بعد.

من هنا تتضح العلاقة التى ظهرت عندى بين اليوميات والكتابة أثناء "تصريح بالغياب "عام ١٩٩٦ هذه الرواية كتبتها بعد انتهائى من أداء فترة التجنيد العسكرية بحوالى سبع سنوات، كانت المشكلة أننى لم أجد إلا اليوميات لكى أتحاور فيها مع نفسى حول التجربة، فأنا لا أريد أن أكتب تجربة جيش كما هو متوقع، بمعنى تجربة جيش بين طالبات التمريض اللاتى ينفصلن عن أسرهن فترات طويلة فى سن المراهقة، ويعشن فى سكن داخلى، لم أكن أريد أن أستثمر هذا، ولا أريد أن أكتب رواية تقدم هذه الإثارة المتوقعة على كل المستويات، كنت أريد أن أكتب شيئاً آخر أشعر به ولا أقبض عليه فى الآن نفسه، كتابة الالتباس التى تحكم هذه العلاقات فى مكان تحكمه قوانين صارمة وفى الوقت نفسه يحاول كل من فيه أن يلتف حول هذه الصرامة والشدة. من خلال اليوميات كان هناك حوار مستمر، ومن خلالها كتبت عدة بدايات لهذه التجربة دون أن أصل إلى بداية ترضينى. وفكرت وقتها أن أجمع كل هذه اليوميات تحت عنوان "كتاب البدايات"، لكن استمرار الحوار مع الرواية فى صفحات اليوميات أدى إلى ظهور المدخل الذى فتح الرواية أمامى. ومن خلال كتابة اليوميات تفهمت كيف تكتب تجربة تبدو عادية مجردة من كل "الإغراءات" الفنية، تجربة تكاد تكون "ملقاة على الطريق" بالفعل، وفى الوقت نفسه تستطيع أن تكشف أن هذه العادية هى مجرد تمويه أو ستار يخفى وراءه مستويات أخرى أكثر عمقاً، ما يبدو أنه عادى يتآلف معه القارئ من خلال النص، ويكوّن معه ذاكرة من خلال النص، عكس الأحداث العظيمة والشخصيات المحملة بدلالات يتعرف القارئ على جزء منها قبل القراءة. فى "خروج إنسان" القصة

الأولى فى مجموعة "شخص غير مقصود" عام ١٩٩٩ خرج شخص يبحث عن هدية لحبيبته، وهى المرة الأولى التى يخرج للبحث عن هدية، حاولت الاقتراب من هذه النوعية من الشخصيات التى لا تملك إلا هذه الجزئيات العابرة، وفى الوقت نفسه تمثل محطات ولحظات مهمة فى حياتها، من خلال هذه الكتابة انتبهت إلى أنه من الممكن أن تكمن الغرابة داخل ما هو عادى، ولا أقصد العجائبى أو المفارق لقوانين الواقع وإنما الذى لا نستطيع تصنيفه ووضعه فى خانة من الخانات المتعارف عليها، وشعرت أن هذا الغريب هو الذى يجعل رحلة الكتابة أكثر إمتاعًا؛ لأنك تبدأ بالعادى وتحاول التنقيب فيه إلى أن تصل إلى المستوى الكامن فيه، فى روايتى الثانية "أن ترى الآن" عام ٢٠٠٢ كتبت عن "إبراهيم" هذه الشخصية التى تكاد لا تملك أى شيء تتميز به إلا النسيان، مازال فى منتصف العمر لكن الأشياء تهرب من ذاكرته، وهو فى منطقة بين بين: فى العمل وفى اختياراته فى الحياة وحتى فى علاقته بالمرأة، أو هو شخص فى مفترق الطرق بدون أن يكون قد حدد أى طريق يختار، هو يعيش حالة مفترق الطرق هذه، وأكاد أشعر أحيانًا بأنها ليست حالة فقط، بل هذا هو توصيف حياته أو اختياره الحياتى. فى الوقت نفسه لا أقصد من هذا بأنه فى الرواية يحاول - بعد حدث تشويه الصور وانهيار علاقته بزوجته - أن يبدأ فى إعادة النظر فى الأشياء من حوله، ربما هذا موجود على مستوى من المستويات، لكن هذا لا يشغل الرواية التى تنشغل أساسًا بمحاولة قراءة هذه الشخصية التى - رغم ما تعانيه من "تخبطات" و"انهيارات" - لا تبادر بالفعل، هى تعيش فى مرحلة كأن كل ما يحدث حولها بديهى! كنت أحاول قراءة هذه الشخصية فى تفاصيلها التى تبدو عادية، ومع التركيز عليها تبدأ تخايلك بأن غرابة ما تسكنها وتدفع إلى إعادة النظر فى عاديتها أو فى معنى تلك العادية.

وتشترك اليوميات والرواية فى أن الراوى لم يعد يطمئن إلى صفات يعرفها عن نفسه، ويحاول أن يبرهن عليها فى مواقف سردية، بل صار الراوى يبحث عن صفاته هذه، ويحاول أن يكون فى حالة عمل باستمرار، فما يتكشف له من خلال الحكى دعوة لمواصلة البحث وليس للتوقف عند ما توصل إليه، فى روايتى الثالثة "مسألة وقت" عام ٢٠٠٨ كانت لدى يحيى الشخصية الرئيسية فى الرواية مشكلة دائمة مع الوقت، فهو يعانى دائمًا من فروق التوقيت بينه وبين من حوله، ففى الوقت الذى تكتمل لديهم الأشياء يشعر هو دائمًا بأنها لم تأت بعد، وفرق التوقيت هذا هو الذى جعله يتحير عندما اكتشف أن "رنا" التى زارته فجأة فى منزله، كانت ميتة قبل الزيارة بثلاث ساعات. كان يظن أنه على مشارف علاقة حب أو حلم وإذا به يفاجأ بالنقيض، فداخل يحيى يتعايش الموت والحياة جنبًا إلى جنب وفى اللحظة ذاتها، وقد تكون المسافة بينهما تكاد تكون معدومة؛ لأنهما يتبادلان لعبة الكراسى الموسيقية. عالم يحيى يبدو عاديًا وأقرب إلى المنطق الواقعى لكن تأتى حكاية "رنا" لتخلخل كل هذه العادية والأحداث المألوفة كل يوم حكاية وتجعل كل ما يعيشه هذا الشخص رغم عاديته يصير على أرض غريبة وتصير الكلمات التى تقال كل يوم لها معان مختلفة، فيحيى يعيش بين الناس ويذهب إلى عمله يوميًا لكنه يحمل داخله حكاية نقيض كل ما يحياه.

سمات عديدة ممكن أن أرصدها فى الروايات الجديدة التى ظهرت فى السنوات الأخيرة. ومن تلك السمات أن "البداية" فى هذه الروايات تبدو احتمالا من بين احتمالات عديدة ممكن أن تبدأ بها الرواية. فمنطقة البدء أصبحت منطقة صراع بدايات كل منها لها مسارها الخاص وكل منها يعى بوجود احتمالات أخرى للبدء. فالراوى لا يستطيع الاستقرار على بداية بعينها ولا يريد أن يظهر بمظهر الواثق المالك لعالمه، الذى ينفلت من بين يديه أو المتسم بإمكانات متصارعة. فليس المركز شخصًا بعينه، هوية محددة بل اللعب بالمراكز والهويات وتجريب الحضور العابر المرتحل دون توقف.

والسمة الأخرى الواضحة فى عدد كبير من روايات: تأملها لحكاياتها وطريقة أو طرق حكيها داخل الرواية نفسها، فالراوى يعرض أمام القارئ احتمالات التجربة المختلفة وحيرته فى تتبع أى منها، ويطرح أسئلته على الكتابة نفسها والمعوقات

التى تواجهه فى إكمال الحكاية، وليس كل هذا مجرد حيلة شكلية، إنما فى صميم رؤيته للكتابة: إنها بحث عن الحكاية، وأن الراوى يصحب القارئ معه فى رحلة تتكشف له مراحلها أثناء رحلتهما، لذلك قد تتعدد الضمائر التى تحكى الحكايات: ضمير المتكلم، الغائب المخاطب، ولا نقدر على تحديد أى منها يمثل مركزًا للحكى.

والكثير من الروايات الأولى للكتّاب الذين ظهروا فى السنوات الأخيرة كانت تستمد تجاربها من سيرهم الشخصية إلى حد تعامل عدد من النقاد مع تلك الروايات على أنها رواية سيرة ذاتية، وليس المهم أن هذه السمة كانت قاسمًا مشتركًا بين تلك الروايات وإنما الجدير بالانتباه كيفية تعامل الروائيين الجدد مع تجاربهم الشخصية، فالذات فى تلك الروايات لم تعد تطمئن إلى صفات تعرفها عن نفسها، وتحاول أن تتأكد منها من خلال البرهنة عليها فى مواقف سردية، بل صارت تلك الذات تبحث عن صفاتها هذه، لذلك لم يعد سهلا التعامل مع الذات بصيغة المفرد، فتعدد أشكالها أو تعدد ذواتها أصبح مسعى أساسيًا فى تلك الكتابات، وليس بهدف توحيدها فى النهاية أو جمعها فى سلة واحدة بل التأكيد على تعددها، وعلى اختلافها وعلى عدم استقرارها تحت مسمى واحد، بالإضافة إلى أن الكتابة الجديدة دائمًا ما تدفع القارئ إلى القلق من بطل/ أبطال الحكاية إذا جاز الوصف - الذين يفلتون أو يراوغون دائمًا أية منظورات أو رؤى مسبقة. ويعيش هؤلاء الأبطال لحظات ممكن أن نسميها اللحظات المجازية، استعارة أو تشبيهاً يتم التغافل عن مجازيته، أو تم تناسى أنه مجاز أصلاً ويصير لحظة يعيشها الراوى وكأنها من صميم تكوينه أو طبيعته، فتلك اللحظات المجازية هى وجوه مختلفة عن حياته وقد تكون تلك اللحظات ما تشكّل رؤاه وما ينوى أن يفعله. وهى ليست فقط توضيحاً لسمات شخصيته بل هى ما يعيشه فعلاً، ويتعامل معها ليس كاستثناء فى حياته بل أجزاء أساسية فى نسيج حياته. فتلك اللحظات بدلاً من أن تكون على الهامش صارت أو كادت أن تكون محركًا للأحداث، ودافعًا للفعل، وبدلاً من عبورها ليحكى ما سيحدث صارت هى ما تتوقف عنده الرواية وتجذب إليه الأحداث.

ويغلب على الروايات الجديدة، البناء المقطعى أو الفصول القصيرة التى تكاد فى معظم الروايات أن تكون مرقمة، وتمثل لحظات أو مشاهد من التجربة الروائية لا تتصل بعلاقات سببية، بل بعلاقات كيفية مرتبطة بتتبع عدد من الثيمات، واختيار أشكالها المختلفة فى لحظات زمنية متعددة، وقد تكون الحكاية أو الهيكل الخارجى لها حُكى من البداية، وتأتى المقاطع المتتالية لتبحث فيما يبدو ظاهرياً أنه تمت حكايته، وتكتب احتمالات أخرى للحكاية. فالرهان ليس على الحدوتة فقط، كما أن عنصر التشويق لا يرتبط باكتشاف الأحداث، وإنما بكيفية كتابتها من منظور غير متوقع، وبكيفية اجتذاب الرواية للقارئ ليشاركها التساؤل حول التفاصيل ودلالاتها.

وتردد كثيرًا حول الرواية الجديدة أنها صارت لا تؤمن بالقضايا الكبرى وأن اهتمامها بالجزئيات الصغيرة التى ترتبط بحياة كُتّابها، وهذه الأقاويل تطمس أكثر مما توضح الرهانات الفنية لتلك الروايات، فالأمر لا يرتبط بتقسيم القضايا إلى صغرى أو كبرى، مهم أو غير مهم، فهذا التقسيم يعيدنا إلى ذات عارفة ملحة بكل بالتعريفات والتقسيمات، فكل القضايا أو الأسئلة تتعامل معها الروايات الجديدة على أنها حكاية من ضمن حكايات عديدة، لا فضل لها أنها تتصدر صفحات الجرائد أو وسائل الإعلام، فإذا كانت القضية قضية سياسية مثلا، وتشغل ما يسمى بالرأى العام، فإن حضورها فى الرواية يكون من منظور أنها ابنة تأويل دائم، وما شيوعها فى الخارج إلا تسييد لوجهة نظر واحدة وحجب مستويات التأويل الأخرى، بالإضافة إلى أن هذا الحدث السياسى الذى تم تصديره دائمًا على أنه مهم قد يتكشف لنا داخل الحكاية على أن أهميته نبعت من تجريده من العلاقات الإنسانية، ومن دوره العينى فى حياة الناس، وحينما يعود إلى مكانته الطبيعية كحكاية وليس كحدث انتهى واستقر فى موقعه التاريخى نجد أن مكانته لا تفضل كثيرًا أحداثًا أخرى طالما نظر إليها على أنها هامشية أو صغيرة، ونجد أن الحياة أغنى كثيرًا وأكبر من أن تحصر وتختزل فى عناوين سياسية فقط.■

الملف السادس

محور النوافذ

- مدخل لقراءة جديدة لفيدور ديستوفيسكى ١٨٢١ – ١٨٨١
- آلان روبجرييه رائد الرواية الجديدة فى فرنسا
- اتجاهات الرواية اليابانية المعاصرة
- الرواية الأردية المعاصرة فى الهند الأديبة عزة العين حيدر نموذجًا
- جونتر جراس وعشق الصنعة تجديد ذكرى «الطبلة الصفيح»
- الواقعية السحرية فى الرواية اللاتينية (بدرو بارامو نموذجًا)
- ثلاثية أحلام مستغانمى

ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير: تراجيديا الثورة المجهضة والأبطال المعذورين

- المجتمع الأفغانى من خلال روايتى خالد حسينى
- الرواية السواحيلية فى شرق إفريقيا تنزانيا نموذجًا

مدخل لقراءة جديدة لفيدور ديستوفيسكى ١٨٢١ ـ ١٨٨١

عبدالرحمن أبو عوف

مفتتح

رغم أنى طوال حياتى القلقة المضطربة، واجهت وعانيت واكتويت وصارعت أقداراً دامية من التعاسة والحزن والشجن والانكسار والأسى حتى معاناة أطياف الاكتئاب اللعين، تعتبر كثيرة ومتنوعة بالنسبة للحظات شحيحة ضئيلة من الأفراح والأتراح والبهجة والحميمية فى أفق حياتى المتوحدة المغتربة أبدًا وسط جحيم الآخرين.

رغم كل ذلك وبعدما واجهت وعاشرت وعانيت أنفاس الموت البارد الحيوانى غير المعقول هذا منذ أوائل صيف العام الماضى ٢٠٠٧ أكثر سُنوات عمرى كآبة، ذلك عندما رقدت رقدة الموت الفاجع شقيقتى الوسطى، ورفيقة حياتى وتوءم روحى أيضاً، وأقرب وأكثر أخواتى عيشة معى منذ الطفولة حتى الشيخوخة وربما حتى مابعد الموت.

إن قلبى ينزف دماً لما قاسيته وعانيته عبر ٥ أشهر ثقيلة بطيئة صعبة مثقلة مدمرة للعقل والوجدان والقلب والإحساس المرعب بأن قوى أخطبوطية مجهولة تحاصر حياة شقيقتى الغالية وتحاول بجبروت كونى أن تجعلها تضيع وتذوب وتختفى من حياتى الواهنة المرهقة.

ولم أجد وسيلة للعزاء والسلوى والنسيان المؤقت والهرب من عناء وقسوة ورعب وإرهاق هذه التعاسة السوداء القاتمة التى غرقت فى لجتها حتى قاع الأعماق الدفينة، لم أجد سبيلا مضيئًا رغم عتمته وشحوبه إلا التوحد مع تعاسة وعذابات وإشكالية الألم والمهانة لكاتبى الأول والمفضل أبى الرواية (فيدور ديستوفيسكى) (١٨٢١ـ١٨٨١) والسباحة والغوص والغرق المستحيل حتى أعماق الأعماق وأغوار عالمه الروائى الشاسع المراوغ* الموحش النابض بالحيوية العصابية وإلحاح الفكر القلق المتوتر المضطرب المتناقض المزدوج حتى تخوم وحافة الهاوية من لعنة النفس الإنسانية.

وعدت فى استغراق أتأمل عبارات (هنرى ترويا) عنه إننا لا نشعر من الوهلة الأولى بأن هناك أى شىء مشترك بيننا وبين أولئك الذى يصفهم ديستوفيسكى من المتشردين والفوضويين والسكارة

والمدمنين وأشباه القديسين وقتلة آبائهم والمصابين بالهستريا إلخ إننا لم نلتق بهم يوماً فى هذه الحياة وسلوكنا المعتاد يختلف عن سلوكهم اختلافاً كاملا، ومع ذلك فنحن نشعر بأنهم معروفون لنا، مألفون عندنا، على نحو سرى عجيب يمكن تعليل هذا التجاوب وهذا التعاطف معهم، ماداموا هم أشخاصاً مرضى، ومادمنا نحن أفراداً أسوياء من حيث المبدأ؟ من ذا الذى يستطيع أن يزعم أن ديستوفيسكى كان يمكن أن يجتذب هذه الأعداد الكبيرة من جماهير القراء الذينماينفكون يتزايدون لوقدنقصر على دراسة المجانين والمدمنين وأضرابهم دون غيرهم؟ الحقيقة هى أن مجانين ديستوفسكى ليسوا مجانين إلى الحد الذى نتوهمه من أول وهلة، كل ما هنالك أنهم مالا نجرؤ أن نكونه، إنهم يعملون ويقولون ما لا نجرؤ أن نعمله وأن نقوله إنهم يظهرون إلى النور مانكتبه نحن فى ظلمات اللاشعور، إنهم نحن. إذا لو لاحظنا ورصدنا من داخل. وهذه الطريقة فى التقاط المناظر وهى أقرب ما يكون إلى عمل الجراح، نتناول ما هو مختبئ فى أبعد الأغوار من أعماقنا، إنه يصور عالمنا الداخلى المختفى أمام العالم الخارجى فيبقى غامضاً كأنه فى حلم، ولئن كان ديستوفسكى يخضع أحياناً للإغراء الذى يغرى بإلصاق عنوان طبى على مخلوقاته، فهو إنما يفعل ذلك ليبرر سلوكهم العجيب الشاذ، وليبرر أقوالهم المتدفقة من تلقاء نفسها بما يشبه الوحى والإلهام، أمام قراء مفتونين بالكلام المنطقى والحديث المنسق. إنهم ليسوا بمرضى وماداموا بغير أجسام أو قل إن أجسامهم ليست إلا فكراً، وكل من أدرك ذلك فسوف يقرأ ديستوفسكى ناسياً ما يتصف به أبطاله من طابع المرض، فلا يرى فيهم إلا الصراع الروحى الذى يمثلونه بغير أجساد وغير تعب.

«ومع ذلك.. إذا لم تكن شخصيات ديستوفيسكى شخصيات مختلة حقاً، فإنه لم يستطع أن يصور هذه الشخصيات ذلك التصوير الدقيق كل الدقة ولا أن يبث فيها الحياة على هذه الصورة الرائعة.. إلا لأنه كان هو نفسه يعانى بعض الاختلال.

لقد كانت نوبات الصرع تلقيه باعترافه هو نفسه إلى ملذات رهيبة، كان وهو فى ذروة هذا التوتر العصبى يعانى الموت حياً، ويتصل بالوجه الآخر من هذا العالم الذى نعيش فيه فيفهم مالا سبيل إلى فهمه ثم يعود إلى الأرض بعد التشنج الأخير مسهوراً مفئوداً، فهذه القدرة على التحليق فوق الظرف الإنسانى ثوانى أو دقائق تتيح له أن يؤكد وجود منطقة وسيطة لا هى الواقع ولا هى الحلم، فعلى مشارف هذه الحماسة نزدوج الشخصية ويسود الفكر، ولا يبقى للجسد وزن ولا قيمة... وفى رحاب هذا الضياء الذى فوق الطبيعة لا يبقى فروق ألوان.. إن السعادة عند ديستوفيسكى وعند أبطاله هى الوجد.. وإن الشقاء هو التلاشى.. وإن فى وسع كل إنسان أن يقول مثله «لم أزد خلال حياتى كلها على أن أدفع إلى النهاية القصوى ما لم تجرؤ أنت أن تدفعه إلا إلى منتصف الطريق».

وقد كتب أحد النقاد الروس محاولاً أن يوضح المشاعر التى تورثها كتابات ديستوفيسكى فى النفوس فقال «لقد كان واحداً منا يجرى فى جسمه دم كدمائنا وفيه عظام كعظامنا، ولكنه فاقنا شقاء ونفذ ببصره أكثر مما نفذنا حتى أننا لنرى الحكمة متجلية فيما ند عنه من أفكار وآراء... تلك الحكمة المنبعثة عن القلب التى ننشدها لكى تهتدى بها فى مسالك الحياة وجميع مواهبه الأخرى أسلست له طبيعة قيادها، أما هذه الموهبة فقد أحرزها لنفسه وبها غدا رجلا عظيماً».

فيدور ديستوفيسكى ـ ذلك الكاتب الروسى الكبير صاحب الموهبة الفنية التى اعتبرها (جوركى) مساوية لموهبة (شكسبير).. أبدى فى كتاباته تعبيراً عن مشاعر العناء اللامحدود للإنسانية المذلة والمهانة، والألم اللامحدود الذى يخلفه ذلك العناء، ومع ذلك. كان معارضاً فى الوقت ذاته يعنف لأية محاولة للعثور على سبيل للتحرير.

هذه الازدواجية عذبت ديستوفيسكى، وأصبحت بالنسبة له ولأبطاله مصدراً لابتهاج شديد، غريب وانتقامى واعترافاً كئيباً بلا جدوى الغباء الإنسانى.

ديستوفيسكى نفسه كان مذلا وممتهناً بشدة (كما صور هذه الإشكالية النفسية والاجتماعية) فى رائعته رواية (مذلون مهانون) التى كتبها بعد أن أمضى فترة الاعتقال والسجن الأشغال الشاقة فى قلعة القديس بطرس والقديس بول عام ١٨٤٩ فى سهول سيبيريا القاسية الباردة، وهى أقرب الروايات للسيرة الذاتية وتجربة القمع والإذلال والمهانة التى عانها فى بداية حياته الأدبية عام ١٨٣٩/١٨٤١».

ومن جراء الأوضاع الاجتماعية الباعثة على الاشمئزاز التى تحيط به، والتى أحالت أبطاله إلى شخصيات مشوهة ومضللة فالطريق الذى سلكه ديستوفيسكى فى الحياة والأدب، أحد الترجمات الحياتية الأشد كآبة لمأساة قمع وتشويه الروح الإنسانية بفعل أوضاع اجتماعية معادية للنبوغ والحرية والفن والجمال.

إن أعمال ديستوفيسكى.. أكثر الكُتَّاب ذاتية.. هى دائماً اعترافه الشخصى.. بمافيها من فهم كئيب، وتردد واضطراب مجرم وخوف لا يهدأ من هلامية وظلمة الحياة، فأعماله تسجيل لروح عظيمة وإن كانت مريضة أعياها عناء الإنسان، روح رجل بلغ أقصى درجات اليأس، وفقد كل طموحاته، كل أحلامه وآماله روح باتت تعشق الأسى؛ لأنها لم تعد تملك شيئاً تحيا من أجله غير الأسى.

ويكتب الناقد الماركسى (برميلوف) فى كتابه (ديستوفيسكى) الذى تحدى ستالين وزادتوف سكرتير اتحاد الكُتَّاب السوفيتى والذى يعيش فى جمود الإبداع الأدبى ومنع طبع روايات ديستوفيسكى باعتبارها معادية للثورة البلشفية وللفكر البلشفى المغصب والفكر الأرثوذكس الروسى والرؤى الرجعية يكتب «لقد كانت كتابات ديستوفيسكى نتاج عصر تحول وأزمات، حين راجت علاقات ملكية الأقنان الإقطاعية فى روسيا تخلى مكانها للعلاقات الرأسمالية الجديدة، وحيث كانت أسس الحياة البطريركية العتيقة فى روسيا تتمزق إرباً فالنظام الاجتماعى الجديد الذى كان يتشكل آثار شعوراً بالهلع عند بطل ديستوفيسكى المهدد بالعجز لكونه مقوداً إلى طريق مسدود لكنه أبى الرضوخ فى الوقت ذاته، للإمكانية المغرية بالترقى والقفز فوق الآخرين، فالنظام الجديد أغرى وضلل ضحاياه دائماً بقسوة.

«العبودية أم السيادة» هذه العبارة الخلاقة نجدها فى مذكراته عن رواية خطط لها ديستوفيسكى تحت عنوان «حياة إثم كبير» وربما شكلت تلك العبارة الفكرة العامة لكافة أعماله فهى تبين تغرب بطله بقوله: أنت إما عبد لغيرك أو عبد لنفسك، إما أن تضطهد الآخرين أو يضطهدك الآخرون، وعادة ما يختار بطل ديستوفيسكى البديلين الأخيرين فالأحرى أن تكون الضحية وليس الجلاد.. والأفضل أن تكون مضطهداً لا أن تضطهد الآخرين.

لم ير ديستوفيسكى بدائل أخرى ففرحة «الإنزال إلى مصاف البروليتاريا» بدت مفزعة له مثل الرأسمالية ذاتها فهو يطابق الإنزال إلى مصاف البروليتاريا حيناً بالبرجوازية وحيناً بالبروليتاريا الرثة فطريق النضال الثورى باعتباره الحل الوحيد للقضية الاجتماعية كان منبوذاً من الكاتب.

البداية

إن بداية مسار ديستوفيسكى الروائى يعتبر امتداداً وتجاوزاً فى الوقت نفسه اتصالاً وانقطاعاً أيضا لجوجول صاحب رواية (النفوس الميتة) والمعطف، وقد هتف ديستوفيسكى قائلا: كلنا خرجنا من (معطف) جوجول لقد تشرب آلياته فى السرد واعتنى بموضوعاته الاجتماعية الإنسانية عن قمع كبار الملاك والنبلاء للفلاحين والأقنان والموجيك، وأدان القيصر به الأرثوذكسية الرجعية المستبدة وكان ديستوفيسكى أيضاًفى بداية حياته الأدبية تلميذاً ونصيراً للناقد الديمقراطى الثورى (بيلنسكى) عام ١٩٤١، وقد كان تطوره الروحى والأدبى أن يمضى فى نفس الاتجاه، رغم التناقضات الخطيرة التى أظهرها فى أعماله المبكرة لو لم يتصف هذا التطور بالمهانة الإجرامية الهمجية المسلية التى تعرض لها، فقد اعتقل واقتيد إلى عزلة خارج نطاق المجتمع، امتدت لعشر سنوات داخل جدران سجن أوسك الرحيب المعتم على يد نظام (نيقولا الأول) المستبد، وهو النظام الذى قتل بوشكين، وليرمنتوف واضطهد وعذب جوجول لقد تركت تلك السنوات الميتة تأثيرها النهائى عليه على روحه المرضية فى تلقيها وحساسيتها، فواقع الأمر أن روحه كانت مريضة بمعنى الكلمة، ففى شبابه كان على شفا الجنون والفترة التى قضاها سجيناً مع الأشغال الشاقة زادت حالة الصرع عنده سوءاً، وعندما عاد إلى المجتمع واستأنف حياته الأدبية كان قد أصبح رجلا مختلفاً، لم يدم إذاً لفترة طويلة إيمانه بتحسين الأوضاع الاجتماعية القائمة من خلال النضال وإيمانه بقدرة الإنسان على إعادة بناء الحياة بقواه الذاتية عبر عقله وقوة إرادته، فلقد فقد الثقة فى الطبيعةالبشرية ذاتها.. ومال إلى الدين ليستمد منه العون، غير أن الدين لم يجد مكاناً ثابتاً فى روحه، التى كانت عرضة لأن تتمرد وأن

تحنق، والتى اضطرت فى ذلك الحين إلى كبت نزعاتها المتمردة والإلحادية، لقد كان يصرح بالحقيقة حين كتب فى رسالة إلى ن. د. فون فينيسيا فى فبراير ١٨٥٤ بعد أن ترك الحلقات الثورية.

أنا مازلت حتى الآن ابن هذا العصر، ابن عدم الاعتقاد والشك وأعرف أنى سأستمر هكذا حتى موتى.. أى عذاب مريع يكلفنى ظمئى لليقين، ذلك الشيء الأقوى فى روحى، والذى يبعث داخلى محاورات لا تنتهى».

إشكالية اعتقال ديستوفيسكى وأثرها الدامى على مساره الفكرى والروائى

خلال الأربعينيات من القرن التاسع عشر جذبه تيار الأفكار إلى معاداة الإقطاع، الأفكار الديمقراطية الممتزجة بمفاهيم الاشتراكية الطوباوية وخاصة اشتراكية (فوربيه) وهى الأفكار التى نشأت تحت تأثير حلقات الناقد الديمقراطى الثورى (بيلنسكى، وبتراشيفسكى) وهو النواة الرئيسية للحركة الثورية فى النصف الثانى من الأربعينيات «بتراشيفسكى م.ف (١٨١١ ـ ١٨٦٦) زعيم لحلقة من المفكرين الروسيين التقدميين (١٨٤٥ ـ ١٨٤٩) تعرف تاريخياً باسمه، وكان مناضلا نشطًا من أجل التحرر وخاصة تحرير الأقنان، كانت حلقته تضم جناحين: الجناح الأول ثورى ديمقراطى ويضم بتراشيفسكى نفسه، والجناح الثانى ليبرالى وينتمى إليه ديستوفيسكى، وفى عام ١٩٤٩ اعتقل كل أعضاء الحلقة ونفى بتراشيفسكى إلى سيبيريا وظل معارضاً للقيصرية حتى نهاية حياته».

فالاستغلال القاسى للفلاحين من قبل ملاك الأرض، مع النمو الثانى للحركة الفلاحية.. فضلا عن حدة الصراع الطبقى والضرورة الملحة لإلغاء القنانة. إلى جانب نمو الوعى الاجتماعى والفكر الثورى ـ كل هذا ترك تأثيره القوى على ديستوفيسكى الشاب، الذى تملك قدرة فائقة على تفهم جوهر العصر، وتنفس هواء ذلك الزمان فوجدت تلك الظواهر تغييراً كاملا عنها فى كتاباته عن تلك الفترة.

لم تستحوذ على ديستوفيسكى عاطفة ثورية طاغية كيقين ثابت فى قوة الحركة الثورية، ولم يبشر بنسق فكرى ديمقراطى ثورى متماسك، فديمقراطيته كانت من الطراز الحالم والعاطفى، كما كانت اشتراكيته، وكان متأرجحاً بين إلحادية بيلنسكى ونزعاته هو الشخصية تجاه (الاشتراكية المسيحية) لقد كان محباً للفقراء حالما بتحرير الأقنان ومطالباً بالحرية الكاملة للأدب والصحافة، وطموحات كانت (جرائم) فى نظر حكومة القيصر الرجعية المتسلطة الشمولية وفى عام ١٨٤٩ حكم عليه بقضاء الأشغال الشاقة لمدة عشر سنوات فى سيبيريا، مع القتلة والمجرمين».

إن استغراقه فى عالم الأحلام والتخيلات أخضعه لصدمة لم يشف منها أبداً ـ وخلف طابعاً لا يمحى فى كل أعماله، كما يمكن أن نرى فى وصفه الوارد فى رواية (الأبله) the edoit لشاعر وأفكار رجل محكوم عليه بالإعدام.

فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ أصدرت حكومة القيصر بوحشية راوية وبمنتهى الهدوء حكماً عاجلا بإعدام الأعضاء الواحد والعشرين لحلقة بتراشيفسكى، وكان هدف الحكم كسر الإرادات التى تولدها مثل هذه الحلقة، وسحقها، وألبس المحكوم عليهم أكفانهم البيضاء وقيدوا معصوبى الأعين إلى دعامات تمهيداً لرميهم بالرصاص دون قرع الطبول خلال الأرض الجريحة؛ حيث تجرى مراسم تنفيذ الحكم، وفجأة لاح رسول من القيصر راكضاً عبر الساحة يحمل مرسوماً باستبدال الأمر القيصرى بالإعدام شنقًا إلى أمر بالأشغال الشاقة والنفى:

ولقد كشفت وثائق وزارة الداخلية القيصرية فيما بعد أن استبدل حكم الإعدام بالنفى والأشغال الشاقة كان مدبراً إمعانًا فى قمع وإرهاب المعتقلين.

لقد أبقى على حياة ديستوفيسكى، ولكن العقوبة الجديدة شكلت تهديداً لأحلام وطموحات شبابه وآماله التى ماتت موتاً بطيئاً خلال الألم المبرح الذى ألم به طوال فترة السجن.

كانت الكارثة التى داهمته مفاجئة ووحشية ولم تكن جريمته إلا قراءته فقط ـ علانية لرسالة (بيلنسكى) إلى (جوجول) وكان هول حياة السجن الطويلة ـ فى الوقت الذى حاذ فيه سمعة أدبية وأصبح لديه الثبات أمام الصدمة، وتبدت له قوة وأصبح لديه عدد من مخططات الخلق الفنى ساحقًا لدرجة كشفت عدم قدرته على الثبات أمام الصدمة، وتبدت له قوة النظام القيصرى كشيء أذلى لا يقهر، وفى جحيم سجنه كان بإمكانه أن يصغى لزئير الرجعية الضارى التى كلما بدا أنها الأكثر (انتصاراً)

استشعر نظام (نيقولا الأول) على نحو متزايد اقتراب هلاكه المرتقب إن ماعذب ديستوفيسكى أكثر من أى شيء آخر خلال سنوات سجنه شعوره بوطأة العزلة، عزلة جماعات صغيرة من المفكرين وسط حشد هائل من مساجين يمقتونهم بشدة، وامتزجت مشاعر الكراهية تلك مع شعور غامض عند ديستوفيسكى بأن هنالك قوة تفصل بين جماهير الشعب والمفكرين الذين كانوا يرفعون حينئذ راية الحرية، وذلك التباين بين الشعب والمناضلين عده ديستوفيسكى دليلا قاطعاً على أن النضال فى سبيل الحرية مثالى ولا يستند إلى الواقع، ومن ثم نشأ عنده اقتناع بأن عامة الشعب تقف فى مواجهة الإلحاد و(التفكير الحر) الذى يخص الصفوة وإن أية محاولة للالتصاق بالناس تقتضى نبذ كل الأفكار النبيلة وغير الشائعة.

إن الهوان الذى أصاب كبرياءه ونال من طبيعته التى تأبى الخضوع المتولد من كرب حياة السجن وماتلاها من فترة قضاها فى خدمة عسكرية إجبارية جعله يمضى فى الحياة مبقياً على احترامه لذاته وأمامه سبيلان: أما أن يحافظ على إخلاصه للأفكار التى دفعت به إلى السجن، ويتحمل بفخر الألم المبرح الذى كان يقاسيه، وإما أن يبرر المصير الذى آل إليه كنعمة من الله، وهو السبيل الذى اختاره ديستوفيسكى،

* * *

وتوقفت عند الآثار والمضاعفات الدامية لاجتياز ديستوفيسكى مرارة تجربة حكم الإعدام رمياً بالرصاص على مسار فكر وإبداع ديستوفيسكى الروائى العصابى الذاتى بفقد ظل طوال حياته التعيسة المضطربة يعانى زمناً.

عندما عصبت عيناه وقيد إلى عامود إطلاق النار فى قلعة (مينسك) الرهيبة المرعبة أصبح فى مواجهة الموت ووصل إلى حافة الهاوية والرعب فأصيب بالصرع ... الذى جسده بعبقرية شكسبيرية فى بعض نماذجه الروائية الخالدة، أبرزها (سمير دياكوف) فى (الإخوة كرامازوف) وهو الأخ غير الشرعى للإخوة كرامازوف.. الذى آمن وتبع أفكار (إيفان) العدمية التشويه الملحدة فى قتل الأب المتهتك المتعفن الفاجر الفاسد الرمز الأليجورى للقيصرية والأرض والأب فى القنبلة والمجتمع البطرايركى الطوطم... إن جريمة قتل الأب.. الموجودة فى الميثولوجيا اليونانية والتى صورها بشموخ سوفوكليس فى (مأساة أوديب) تتحقق هنا بتجلى معاصر.

وفى رواية (الأبله) The edoit يقص بطلها العصابى (الأمير ميتشكين) على بنات الجنرال زوجة قريبته والذى استضافوه بعد العودة من سويسرا؛ حيث كان يعالج فى إحدى مصحاتها النفسية يقص بتوهج وشفافية مذهلة عن تجربة فصل المقصلة لرأس أحد المتهمين بعداء الثورة الفرنسية، ويتخيل ويتصور بلغة وتعبيرات موتورة محمومة عن مشاعر المتهم فى الثوانى التى تسبق هبوط المقصلة على رقبته فبماذا كان يفكر؟... ويتمادى أكثر فى التساؤل هل تظل أحاسيس ومشاعر وغرائز الرأس تشعر بعملية فصل الرأس وقطع الرقبة إلخ.

وإن الحياة تستمر ثوانى قبل همود الجسد وصعود الروح

ذكريات من منزل الأموات
١٨٦٠ ـ ١٨٦١

بداية فإن (ذكريات من منزل الأموات) أن ترجمة عنوان هذا الكتاب على هذا النحو ليست دقيقة كل الدقة، فإن ديستوفيسكى يحدثنا فى هذا الكتاب عن منزل ميت، يدفن فيه البشر أحياء».

ولقد لقى هذا (الكتاب الرواية) إقبالا شديداً وأصاب نجاحاً عظيماً وقد نشر فى ظروف مواتية كما قال أحد معاصريه، يقول (سامى الريدى) المترجم الكبير الذى قام بإنجاز مهم وهو ترجمة الأعمال الكاملة لديستوفيسكى والتى سبق أن ترجم بعضها دار اليقظة اللبنانية وهى دار نشر الحزب الشيوعى اللبنانى بلجنة أشرف عليها د. سهيل أيوب، فى أوائل الستينيات.

يقول ـ د. الدروبى (نشرت فى مجلة «العالم الروسى فأما المقدمة والفصل الأول فى شهر سبتمبر ١٨٦٠، وأما الفصول ١، ٣، ٧ وهى الفصول المندرجة تحت عنوان (منزل الأموات والمشاعر الأولى) ففى شهر يناير ١٨٦١ وفى شهر إبريل ١٨٦١ استوقف نشر (ذكريات من منزل الأموات فى مجلة «الزمان).

ونعود إلى القول إن هذا الكتاب قد نشر فى ظروف مواتية كما قال أحد معاصريه، فإن روحاً من

التسامح والتساهل كانت تسيطر عندئذ على الرقابة، فظهرت كتب ما كان يتخيل أحد أن تظهر قبل بضع سنين.

لقد أحدثت «ذكريات منزل الأموات» أثرًا كبيرًا في النفوس فرأى القراء والنقاد في كاتبها (دانتي) جديدًا هبط إلى (جحيم) رهيب، لاسيما وأن هذا الجحيم موجود في الواقع لا في خيال الشاعر وحده، إن هذه الأوصاف الواقعية المرة الكاوية التي تصور عالمًا لم يكن يعرفه القراء قبل ذلك، عالم هذا الخليط من السجناء عالم الأشغال الشاقة التي يقومون بعبئها، والمهن التي يتعاطونها والتسليات التي يسرون بها على أنفسهم. والمستشفى الكريه الذي يعالجون فيه ولا سيما العقوبات الجسمية الرهيبة التي تنزل فيهم هذه الأوصاف التي يقدمها كاتب موهوب عاش هو بفنه في هذا الجحيم، قد أثرت في نفوس القراء تأثيرًا كبيرًا وهزتها هزًا قويًا... حتى (الإسكندر الثاني) كانت تهطل دموعه على صفحات هذا الكتاب.

ومن الشائق مع ذلك أن نذكر أن رئيس لجنة الرقابة بالعاصمة قد اعتقد أن عليه أن يعترض على نشر الفصل الثاني، وهذه هي الحجة التي تعلل بها «أليس من الجائز أن يذهب الظن بالبسطاء من القراء إلى أن العمل الإنساني العظيم الذي تقوم به الحكومة في السجون هو تخفيف للعقاب المخصص لجرائم خطيرة جدًا؟» وقد أعد ديستوفيسكي عندئذ مذكرة يشرح فيها أن افتقاد الحرية سنين طويلة هو أقصى عقوبة ولكن ديستوفيسكي لم تتهيأ له فرصة نشر هذه المذكرة، وفي اليوم الثاني عشر من شهر نوفمبر عام ١٨٦٠ أذنت الإدارة المركزية بنشر (ذكريات من منزل الأموات) صارفة النظر عن آراء «اللجنة» مشترطة شرطًا واحدًا هو أن تحذف من الكتاب «بعض التعابير التي تعوزها الحشمة».

إن ديستوفيسكي قد بدأ تدوين انطباعاته في سجن أوسك نفسه، وظلت الذكرات التي دونها مخبأة زمنًا طويلا لدى أحد موظفي المستشفى، ثم عمل ديستوفيسكي في كتابة هذه المذكرات بمدينة سبيميا لاتنبك، ولكنه لم يستطع أن ينجز هذا العمل إلا حين عودته إلى العاصمة، إن هذا الكتاب الذي يفيض بذكريات مروعة رهيبة إنما هو ثمرة تجربة شخصية.

إن ديستوفيسكي يتحدث عما عاناه هو نفسه في السجن، ولئن نسب هذه المذكرات إلى رجل سماه (ألكسندر جوريا نتيسكوف)، فإن هذا التمويه لم ينطل على أحد.

إن الانطباعات الأولى التي يشعر بها ديستوفيسكي فظيعة افتقاد الحرية، الحياة المشتركة مع قتلة ولصوص، فهذا ديستوفيسكي يقول في رسالة له: (كانت المصاحبة المستمرة الدائمة للآخرين تفعل في نفسي فعل السم، وما تألمت من شيء خلال تلك، السنوات الأربع، كما تألمت من ذلك العذاب الذي لا يطاق» والشيء الذي كان يشق على نفسه خاصة تلك العداوة الشديدة التي كان يشعر بها نحوه السجناء؛ لأنه ينتمي إلى طبقة السادة الذين يضطهدون أبناء الشعب ملاكًا أو ضباطًا أو موظفين لقد شعر ديستوفيسكي في السجن بعزلة رهيبة، لا سيما وأن القلة القليلة من السجناء الذين كانوا قبل سجنهم ينتمون إلى طبقة النبلاء لم يشعر نحوها ديستوفيسكي بشيء من المودة ولم يجذبه إليها شيء من العاطفة، وهو ينظر إلى رفاقه في السجن، فلا يرى في أول الأمر إلا رجالا غلاظًا أفظاظًا ليس فيهم من أثر من خجل ولا يخالج ضمائرهم شيء من ندم، وإنما هم فجرة مستهترون متأهبون في كل لحظة للتشاجر والتشاتم والسكر وسرقة بعضهم بعضًا بل إنه ليرى طباعًا كريهة كأنها تجسد الشر المطلق فمن هؤلاء قاطع الطرق الرهيب (أورلوف) الذي كان يقتل الصغار والشيوخ بهدوء وبرود، وكان ينعم بإرادة جبارة فهو يحتقر كل عقاب ويحتمل أي قصاص.

ومنهم أيضًا ذلك التترى (جازين) الذي يملك قوة خارقة، ويشعر من يراه أنه أشبه بعنكبوت ضخم عملاق، لقد كان (جازين) فيما قبل يجد لذة عظيمة في ذبح الأطفال الصغار، في قتلهم بعد أن يمتلئ تلذذًا بإفزاعهم، ومنهم أيضًا رئيس عصابة قطاع الطرق (كورنيف) الوحش الكاسر الذي كان لا يشعر بشيء إلا الرغبات الجسمية والشهوات الحسية والظمأ إلى المباهج، ومنهم أخيرًا (ا. ف ارستون) السيد المنحل الفاجر العاهر المستهتر الذي لا يتورع عن شيء والذي يقول عنه ديستوفيسكي إنه في تشوهه الروحي أشبه (بكازيمودو) في قوة الجسم وهنا يطرح ديستوفيسكي هذا السؤال ما الجريمة؟ وما قدر الإنسان الذي تجاوز الحدود المحرمة؟ ويمضي ديستوفيسكي يهبط إلى الأغوار العميقة من

النفس الإنسانية ويسير كل ما فى طبيعة الإنسان من أعماق لا يسيطر عليها العقل ولايدركها العقل، ويدرس ديستوفيسكى نفسية الجلاد فينتهى إلى هذه النتيجة وهى أن خير الناس يمكن أن يقسو قلبه بتأثير العادة فإذا هو يصبح حيوانًا كاسرًا، وإن الدم والسطو يسكران فيولدان التوحش والشذوذ والفساد، حتى ليؤكد ديستوفيسكى أن بذور الغرائز البهيمية موجودة فى جميع معاصريه من الناس تقريبًا.

غير أن هذه المشاعر التشاؤمية لا تتغلب على ديستوفيسكى لقد أخذ يميز بين الأشرار والأخيار شيئًا بعد شىء وأخذ يجد بين السجناء رجالا يمكن أن تفهم جرائمهم بل يمكن أن تعذر من وجهة نظر الأخلاق. هذا (آكيم اكيميتش) الضابط الصغير الذى أمر بإطلاق النار على أمير قوقازى متمرد دون أن يحاكمه وفقًا للأصول ـ إنه رجل هادئ وقور شريف جاد، وهذا (بالكوشين) المرح الذى قتل منافسه فى الحب دون أن يريد ذلك تقريبًا، لأنه لم يكن ينوى فى أول الأمر إلا أن يروعه بمسدسه، وهنا (نورا) الطيب البسيط الساذج الذى حوكم بالسجن بتهمة السطو والنهب، إنه إنسان متدين شريف يلقبه السجناء «نور الأسد» وهذا (على اللطيف) الوديع الخجول الذى يشبه أن يكون خضرة كخفر العذارى: لقد انضم إلى إخوته فى أعمال السلب لا عن ميل إلى ذلك، بل لأنه لايجرؤ أن يعارضهم، وهذا شيخ (ستادو دوب) المؤمن الذى أشعل النار فى الكنيسة الأرثوذكسية وقرر أن يتعذب فى سبيل الدين. إنه رجل شهم يحترمه السجناء ويجلونه، وهذا (أوزيب) المولع بالتهريب ولعًا شديدًا لا يملك أن يغالبه إنه إنسان على جانب عظيم من الشرف والاستقامة والهدوء والوداعة واللطف، وهذا هو الشاب الوسيم (سيرودكين) الذى لم يستطع أن يتحمل عبء الخدمة العسكرية، فإذا هو بعد أن يحاول الانتحار يقتل رئيسه الضابط لا لشىء (إلا أن يغير مصيره) وهذا (تبروف) الذى ضربه رئيسه الكولونيل مرارًا فإذا هو يقتله ذات مرة فى سورة من الغضب، وهذا (لوقا) الذى اعتقل بتهمة التشرد فلما سمع الميجر يقول له (أنا قيصر أنا الله) لم يطق أن يسمع هذا الكلام فإذا هو يقتل الميجر. هؤلاء فى أكثر الأحيان رجال أخرجتهم عن طورهم قسوة مضطهديهم ودفعتهم إلى الجريمة دفعًا. فواحد.. كما يقول ديستوفيسكى قد قتل طاغية فاجرًا لينقذ شرف خطيبته أو أخته أو بنته، وواحد هو فتى هارب لعله كان يوشك أن يموت جوعًا، قتل واحدًا من رجال الشرطة الذين يطاردونه دفاعًا عن حريته وعن حياته. ليس المجرمون فى كثير من الأحيان إلا ضحايا الظروف الاجتماعية التى تحيط بهم وليست الجريمة التى يقترفونها إلا مصيبة تنزل عليهم وشقاء يحل فيهم، فما أصدق غريزة الشعب حين يعطف عليهم ويطلق عليهم اسم «الأشقياء»!

لقد تأثر ديستوفيسكى تأثرًا عميقًا بهذا العطف ما كان أعظم تأثره بالصدقات التى كان أبناء الشعب يجودون بها على السجناء فى سخاء أيام الأعياد! وما كان أعظم تأثره بحنان (تاستاسيا إيفو نوفا) المرأة الفقيرة التى كانت تفعل كل شىء فى سبيل تخفيف آلام السجناء أيام الأعياد، وقد لاحظ ديستوفيسكى أن أكثر السجناء متدينون وأنهم يصلون، وأنهم يتوقون إلى رحمة الله، ويطلبون غفرانه، فإذا هو يقول: إن فى كل مكان أشرارًا فمن يدرى؟ قد لايكون هؤلاء السجناء أشر من غيرهم وقد لا يكونون أسوأ من أولئك الذين يعيشون خارج الأسوار: كان ديستوفيسكى لا يرى فى رفاقه أول الأمر إلا وحوشًا مفترسة، ثم إذا هو يرى جوانب الخير فى نفوسهم شيئًا بعد شىء، حتى لتتكشف له فى بعض الأحيان على حين فجأة لدى واحد منهم، عواطف غنية ومودة قوية وقدرة على الفهم والتعاطف ومشاركة الآخرين آلامهم، فلا يكاد (يصدق عينيه ولا أذنيه)! إنه حين دنا من هؤلاء المنبوذين والتصق بهم أصبح لا يخشى أن يقول (إن أبرز سمة وأوضح سمة فى شعبنا إنما هو شعوره بالعدالة وظمؤه إلى العدالة فمتى نزعت القشرة الظاهرة الفظة، وأنعمت النظر فى البذور الثاوية فى الأعماق رأيت فى هذا الشعب مزايا لم تخطر على بال!».

حتى أن ديستوفيسكى يهتف قائلا قبل خروجه من السجن حين أصبح له بين السجناء كثير من الأصدقاء والرفاق الطيبين.. (نعم يجب أن تعترف بالحقيقة لقد كان هؤلاء الرجال يملكون كنوزًا رائعة. ولعلهم كانوا بين أبناء شعبنا أعظمهم مواهب وأكثرهم طاقات لكن ملكاتهم الممتازة قد هلكت إلى غير رجعة فمن المذنب؟

إن مشكلة الذنب والجريمة والعقاب تحتل مكاناً كبيراً فى أعمال ديستوفيسكى الذى عانى هذه المشكلة معاناة شخصية أكثر مما عاناه أى كاتب، حتى لنراه يقول بعد خروجه من السجن بزمن طويل «لطالما باركت القدر الذى وهب لى أن أعانى هذه التجربة، لقد كان لهذه السنين الأربع التى قضيتها فى السجن فضل كبير على أن تفنى وإيمانى وفكرى، إن ذلك كله قد تبدل تبدلا عظيماً بفضل هذه التجربة» لقد جعله السجن مؤمناً، لقد رد إليه السجن إيمانه بالله وإيمانه بالشعب الروسى، حتى لقد كتب يقول «إن الإنسان أثناء الحسرات التى يحبسها فى سجن الأشغال الشاقة يرتوى بالإيمان كما يرتوى العشب اليابس بماء المطر إنه يجد الإيمان أخيراً لأن الإيمان يظهر فى ساعات الشقاء أقوى وضوحاً وأشد سطوعاً» وكتب يقول أيضاً «لعل الإله العلى القدير قد شاء أن يرسلنى إلى هناك حتى أتعلم جوهر الأشياء فأنقل علمى إلى غيرى وأبلغه الناس» إن إيمانه قد صفاه العذاب ونقاه، لقد استمد ديستوفيسكى من الألم حناناً وشفقة على البشر الذين تردوا فى الخطيئة والشقاء فأصبحوا أحوج إلى الحب من الأبرياء والسعداء! إن روحاً مسيحية تترقرق فى الكتاب كله، وذلك ماجعل تولستوى يتحمس له أشد التحمس فيكتب سنة ١٨٨٠ إلى (استراخوف) قائلا: «كنت أشعر فى هذه الأيام بضيق شديد فتناولت كتاب «ذكريات منزل الأموات» فأعدت قراءته وكنت قد نسيت كثيراً منه، فلما أعدت قراءته أيقنت أن ليس فى الأدب الجديد كله كتاب واحد يفوقه حتى ولا كتب (بوشكين) ليست النبرة هى النشء الرائع فيه، بل وجهة النظر التى يشتمل عليها إنه صادق طبيعى مسيحى، إنه كتاب يعلم الدين، فإذا رأيت ديستوفيسكى فقل له إنى أحبه».

وقد كان لهذا الكتاب أثر سياسى أيضاً. ففى شهر يونية من عام ١٨٦٢ بعد نشر الفصول التى تصف العقوبات الرهيبة كتب الأمير (نيقولا اورلوف) رسالة إلى الإمبراطور يرجوه فيها إلغاء العقاب الجسدى الذى وصفه ديستوفيسكى فى كتابه وصفاً حيًا قويًا، وشكلت لجنة خاصة لحل هذه المسألة فكان هناك تياران متعارضان أحدهما يقول بإبقاء هذه العقوبات والثانى ينادى بإلغائها، وتغلب التيار الثانى أخيراً فصدر قانون ١٧ إبريل ١٨٦٣ الذى يلغى هذه العقوبة الرهيبة إلغاء تاماً،»

وعندما قرأت فى شبابى ذكريات من منزل الأموات فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات فى طبعة وترجمة دار اليقظة العربية وهى دار نشر الحزب الشيوعى اللبنانى.. وكنت قد قرأت الطبعة الإنجليزية التى أحضرها شقيقى الكبير الأوسط المفكر د. إبراهيم أبو عوف وكنت أيامها منتمياً لإحدى التنظيمات الماركسية وأخوض أهوال وسحر العمل السرى... وكرست كل وقتى لقراءة الأدب الروسى جوجول وبوشكين وتولستوى وتشيخوف واليا اهرنبرج... وترجنيف ولبرمنتوف نكراسوف الخ.

أذكر أنى كتبت فى كراسات مذكراتى الأدبية (كم هى قوية الفكرة التى استخلصها ديستوفيسكى فى ذكريات من منزل الأموات.. عن حياة المضطهدين والمستبعدين الذين يئنون تحت حكم الجلادين من كافة الرتب، تلك الفكرة التى تخلق هذا الجو الشفاف والصادق والنبيل على امتداد الكتاب... إننا نرى إناساً تشوهت أخلاقياتهم تحت وطأة الألم الشديد وما يتعرضون له من مهانة، وعلى الرغم مما فى الكتاب من نقائص، ونقاط ضعف، وعلو نغمة الفردية، فإننا نرى الناس ككل موحد فى حكمتهم وقوتهم ومواهبهم قاصدين مصيراً مختلفاً تماماً واتجهت إلى حياة منطقية بعد هذا الكتاب بمغزاه الإنسانى الكتاب الذى لا يعلى عليه فى الأدب الروسى، بتكريسه لوصف الأخلاقيات النبيلة للناس.■

آلان روبجرييه
رائد الرواية الجديدة فى فرنسا

أ .د . ميرفت بكير

مقدمة

ولد آلان روبجرييه عام ١٩٢٢ فى برست، لأب يعمل بالتدريس وأم يرجع نسبها لأب يعمل كصف ثان فى البحرية الحربية. وقد تدرج روبجرييه بالتعليم الابتدائى ثم الثانوى منذ عام ١٩٢٨ وحتى عام ١٩٤٢ ثم التحق بالمعهد القومى الزراعى وتخرج فيه عام ١٩٤٥. وفى عام ١٩٤٩ بدأ انجذابه للكتابة، فاتجه لها بكل كيانه وأصبغ عليها الشكل الروائى.

صدرت أول رواية لآلان روبجرييه عام ١٩٥٣ لدى دار النشر"منتصف الليل" بعد أن قوبلت بالرفض من عدة دور نشر أخرى وهى بعنوان"الممحوات" ثم توالت، بعد ذلك، رواياته نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر"الفضولى" عام ١٩٥٥، " الغيرة " عام ١٩٥٧، "ردهات " عام ١٩٥٩، " لقطات" وهى عبارة عن مجموعة قصصية عام ١٩٦٢، " نحو رواية جديدة عام ١٩٦٣ وتوالت الروايات حتى عام ١٩٩٧ حيث صدرت له رواية"القلعة". وتم تحويل جزء كبير من رواياته إلى أفلام سينمائية ولقد حرص روبجرييه أيضًا على كتابة السيناريوهات للسينما.

وتعد الأعمال الأدبية لروبجرييه، والتى امتدت لأكثر من نصف قرن، من أهم ما تضمنه الأدب المعاصر من رواياته وذاع صيته حتى وصل فيما وراء البحار متصدرًا بجدارة فن الرواية.

سمات روايات آلان روبجرييه :

تختلط عدة عناصر فى روايات جرييه منها الجو الملحمى، الروايات البوليسية، البناء الموسيقى، الحضور السينمائى إلخ. . . وتعكس هذه العناصر ظلالاً كثيرة لعدة كُتّاب وأدباء قد سبقوه وكان لهم تأثير قوى عليه مثل كافكا وجويس وسارتر وفولكنر ولكن مما لا شك فيه تتميز روايات جرييه بمذاق آخر يجعلها تختلف كثيراً عن كل الروايات التى ظهرت من قبل وتحديداً فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وأهم ما يميز الشكل الروائى، لدى جرييه، هو تداخل العناصر والظلال حتى تفقد وجودها الأول لتتحول إلى وجود جديد وعلى سبيل المثال وفى

رواية" الغيرة"، ومن خلال زمن الرواية، كان البطل يلاحظ ويعيش ويعانى ويتذكر الأحداث ويستخلص منها تجربة حتى تصبح هى الرواية فى حد ذاتها، وينتج عن ذلك شكلاً أدبيًا متحرراً من كل القيود: تنويع فى المناظر وتكرار لبعض الأحداث ونمو للفصول مع مسخ للموضوعات والعناصر الخارجية إلخ . . . وهكذا نحصل على شكل مميز يضاهى البناء الموسيقى. وهذا الشكل لا ينطبق فقط على روايته" الغيرة" فحسب بل على كل رواياته.

ففى الرواية الأولى"المحوات" تختلط العناصر بشتى الظلال وتتعرض لتفسيرات عديدة: نفسية وعقائدية ورمزية. وتستعرض هذه الرواية مغامرة لشخص يدعى دالاس تم إيفاده من قبل الحكومة كمبعوث لها ليقوم بالتحقيق فى جريمة قتل وتنتهى تلك المغامرة وقد اعترف دالاس على نفسه ارتكاب هذه الجريمة وأن القتيل هو والده. وتتناثر فى القصة عدة إشارات إلى أسطورة أوديب فالمحاة التى يبحث عنها البطل تسمى أوديب وتوجد عدة ألغاز يطرحها أبو الهول، وتتولد صلات عديدة بين مدينة طيبة ومنزل الضحية، ويسود كل ذلك جو من الرعب يضاهى الروايات البوليسية. ونلاحظ فى هذه الرواية أن روبجرييه تأثر بجويس فى رواية" باليسوس" وبسارتر فى روايته"الغثيان" ولكن يمكننا أيضاً أن نستشف بعض الرموز الجنسية والعقائدية. ولقد استعان جرييه فى هذه الرواية بأسطورة أوديب كإطار فقط وإنه لمن العبث أن نستخلص منها مفهوم الكاتب عن القدر أو غيره فعلى المستوى الظاهرى هو تقليد ساخر ورافض، فى آن واحد، لقصة أوديب وقد لجأ جرييه فى هذه الرواية إلى أسلوب الوصف واهتم به لذاته دون أية تضمينات فالموضوع يفرض نفسه ويتحدى ويرفض أى معنى قد يستخلصه القارئ ويقتصر على وصف الأبعاد فقط.

ويثور روبجرييه على التقاليد القديمة المتوارثة للرواية وذلك على الرغم من إعجابه الشديد بروايات فلوبير وبأسلوبه الخاص فى تناول شتى الموضوعات، وهكذا لا يختلف كثيراً عن أدباء الرواية الحديثة، خاصة أدباء النصف الثانى من القرن العشرين الذين تأثروا بطبيعة العصر، ذلك العصر الذى شاهد الحروب العالمية وعانى معاناة شديدة من الآثار المدمرة للقنبلة الذرية، التى لحقت بهيروشيما وفقدان الإنسان الإحساس بأهمية الحياة وبالأمان والطمأنينة.

كانت الرواية التقليدية تخضع لنظام عقلانى صارم هو فى حد ذاته انعكاس للمجتمع البرجوازى الذى قام، فى القرن التاسع عشر، على أسس ثابتة يعتبرها محوراً للكون، ولذا كان الروائى يقدم للقارئ حقائق ثابتة مطابقة للواقع وذلك من خلال حكاية تتسلسل تاريخياً لها بداية وذروة ونهاية ومن خلال شخصيات تبدو راسخة.

وتغير كل شىء فى القرن العشرين وأصبحت هذه الأفكار بالية، فلم يعد المجتمع مستقراً يركن الى المسلمات ولم يعد القارئ ساذجا يتقبل كل ما يفرض عليه الروائى، فقد بدأ عصر الشك والتشكك وأصبح القارىء على درجة من الوعي يناقش المؤلف بل ويشاركه فى صنع الأحداث وأصبح المؤلف نفسه يتردد كثيراً قبل أن يسوق أحكامه وآراءه.

ولقد قام جرييه وكثير من الكُتّاب المعاصرين له، من أمثال كافكا وبروست وفولكنر وجويس وسارتر وكامى إلخ . . . ، بتحطيم تلك التقاليد البالية واتجهوا جميعاً إلى رفض فكرة الحقائق الإنسانية الثابتة وانطلقوا، دون أفكار مسبقة، يبحثون عن عوالمهم الخاصة وأصبحت عظمة الروائى تكمن فى البحث والاختراع والإبداع دون التقيد بنموذج ثابت، كما ذكر جرييه فى كتابه " نحو رواية جديدة" وإنه لمن الخطأ الفادح أن نحاول تحديد ذلك العالم الجديد بطريقة واضحة وشاملة فهو يختلف من فنان لآخر ولكل عمل طبيعة خاصة تقوم على تجربة المؤلف وتآلفها مع تجربة القارئ. وحتى لو أخذنا فى الاعتبار اجتماع كل كتاب النصف الثانى من القرن العشرين على شىء واحد وهو النظر إلى الفن الروائى كشىء قائم بذاته، مستقل بنفسه واستبعاد فكرة أن الفن هو وسيلة تؤدى الى أغراض أخرى، مهما بلغت أهميتها، كما أنه ليس قابلاً لتضمينات سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو ما شابه ذلك. فالعالم الذى يسعى هؤلاء الكُتّاب لتقديمه هو عالم يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدها من قوالب مسبقة أو من حقائق ثابتة فى المجتمع.

الشخصية فى روايات روبجرييه :

كانت الشخصية فى روايات القرن التاسع عشر خاصة فى روايات بلزاك وزولا وفلوبير (رواد الرواية الواقعية والرواية الطبيعية) تمثل ملمحاً رئيسياً، فالبطل يخلق الأحداث ويستقطبها فى آن واحد، وتتابع الرواية مغامراته وتنتقل من مغامرة إلى أخرى حتى تنتهى جميعاً إلى تحديد كائن حى يفرض وجوده ويصير حقيقة ثابتة تضاف إلى تاريخ الإنسانية، وهكذا أصبح للشخصيات الروائية وجود أكثر وضوحاً وضغطاً من شخصيات الواقع وكلما نجح الروائى فى إضافة شخصية حية إلى تاريخ الإنسانية كان ذلك دليلاً على براعته ومكانته الفنية. وترتب على ذلك حرص الرواية التقليدية على تجسيد الشخصية وبعثها حية فى مخيلة القارئ فلابد وأن يكون لها وظيفة محددة وأن تلعب دوراً فى مجتمعها. كذلك يجب تحديد ملامحها الجسدية ولابد من انعكاس تلك الملامح على التكوين النفسى وهكذا نحصل فى النهاية على تكوين حى يفرض وجوده على القارئ ويجعله يتقبل ما يلقيه عليه.

ومما لا شك فيه يعد ما سبق انعكاساً لفلسفة العصر البرجوازى التى ركزت على الإنسان وجعلته محوراً للكون فهو الذى يعطى للحياة دلالاتها ويمنح الموضوعات معانيها، ويؤدى هذا إلى ما يسمى بالحقائق الإنسانية وهى فى واقع الأمر حقائق مسبقة وخالدة وتفرض وجودها على الفنان ولا يستطيع بأى حال من الأحوال أن يتجاوزها أو يمسخها أو يمحيها.

ولكن مع الظروف التى سادت القرن العشرين وما زالت قائمة حتى بدايات القرن الحادى والعشرين، تحطم كل شىء فلم يعد العصر عصر ثبات، ولم يعد الفرد هو السيد وتغير مفهوم الإنسان فلم يعد محوراً للكون ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابتة ومسبقة، بل أصبح أكثر تواضعاً يبحث عن الحقيقة فى محيطه الخاص ويقدمها فى تردد وخشية فقد لا تكون هى الحقيقة أو قد لا تكون هناك حقيقة على الإطلاق ولم يعد الكاتب قادراً على فرض حقائقه الخاصة على القارئ فقد انتهى عهد الطغيان وبدأ عصر الشك وأصبح القارئ أكثر نضجاً عن ذى قبل فهو لا يقبل مطلقاً أن يقوم أحد غيره بصنع وجهة نظره للأشياء، وأصبح يبحث عن وجهة نظر خاصة به ويحترم أيضاً وجهة نظر الآخرين.

لقد تبدل العصر ليصبح عصر الشك والتشكك والمجموع والحقائق غير الثابتة ومن ثم تغير مفهوم الشخصية وتعمد الروائى إلى تشويهها حتى فقدت كل شىء وأولها الاسم وربما الوظيفة أيضاً، فالشخصية، فى إحدى روايات روبجرييه، ترفض أن يكون لها وظيفة محددة فتارة تكون كاتبا وتارة ممثلا أو رساماً أو مرابياً أو طبيباً أو عميلا لإحدى المخابرات، وحتى الجنسية لا يعرفها القارئ فقد تكون الشخصية فرنسية أو هولندية أو بريطانية.

والهدف من اختفاء الشخصية وهى كثيراً ما تختفى فى كل الروايات الجديدة تحت ضمير المتكلم الذى يخفى بدوره حالة غير محددة فى حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها، وحتى الشخصيات الثانوية التى قد تمثل حالة من حالات ضمير المتكلم فتظل أحياناً فى منطقة النسيان لفترة ما ثم تظهر فجأة فى وعى المتكلم حين يتذكرها، وتبدو كأنها امتداد لحالته الذاتية. وهكذا يصعب على القارئ الوقوف على شخصية كاملة أو استخلاص وجهة نظر محددة.

ونستخلص من ذلك أن الشخصية فى روايات روبجرييه ترفض كل بعد نفسى أو جسدى يقرب بينها وبين القارئ فلا اسم ولا وظيفة ولا انتماء وهكذا يكون البطل نموذجاً غريباً لا تحركه مجموعة الانعكاسات الاجتماعية، فهو إنسان متوحد بلا طموحات وبلا قيمة متعالية وبلا خيال، بل هو مرآة صادقة للوعى يراقب ويسجل ويشكك.

يجب علينا ألا نعتقد أن الشخصية قد اختفت تماما من الرواية الجديدة بصفة عامة ومن روايات روبجرييه بصفة خاصة، ولكن حدث تغيير جذرى فى مفهومها؛ لأن مفهوم الإنسان نفسه قد تغير.

ويرى روبجرييه أن معانى العلم قد أصبحت مؤقتة وجزئية ومتناقضة وقابلة للنقاش ومن ثم لا تستطيع الرواية الجديدة أن تعتمد على معان مسبقة، فالشخصية دائماً ودوماً فى حالة بحث ولكنه بحث من نوع خاص يخلق بنفسه دلالات نفسية كلما تقدم. ويدفعنا هذا للتساؤل هل للواقع معنى؟ قد لا يستطيع الفنان أن يجيب على هذا السؤال وكل ما يستطيعه بعد أن يفرغ من عمله أن يقدم إنساناً قادراً على منح العالم دلالته. ولهذا السبب أصبح البطل

الجديد أكثر ذاتية من بطل الروايات الواقعية فالقاص فى الروايات التقليدية حاضر فى كل شىء وعالم بكل شىء يعلم ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ويعرف بواعثها ويتنبأ بردود أفعالها. أما فى الرواية الجديدة فالإنسان وليس المؤلف هو الذى يرى ويحس ويتخيل، هو إنسان محدود فى زمان ومكان وله عواطف وانفعالات خاصة، إنسان مثل أى إنسان عادى ولا تقدم الرواية شيئًا سوى تجربة هذا الإنسان. ويتمسك روبجرييه بمثل هذا المعنى الذى تتحول فيه تجربته الشخصية الروائية إلى مغامرة خاصة وتصبح نقطة انطلاق، يمارس القارئ والكاتب معًا ومن خلالها تجربتهما الخاصة. لقد أصبح القارئ اليوم مدركًا أن الشخصية لا تعنى بالنسبة له سوى بطاقة يستعملها بغرض تصنيف سلوكه الخاص كما تعلم أشياء كثيرة لا يمكن أن ينساها وأدرك الحواجز الدقيقة التى تفصل بين شخصية ما وأخرى، وتحدد لكل شخصية طريقها الخاص والمسار الذى يجب عليها أن تسلكه. لقد أصبح البطل مجرد شكل عادى يمكن اقتطاعه من النسيج العام الذى يضمنا، أى داخل الكون الشامل.

قيمة المضمون الروائى :

تكمن أهمية الأدب فى القيمة التى يحتفظ بها ويقدمها، سواء كانت قيمة سياسية أو اجتماعية أو خلقية أو حتى فنية. لقد كان فلوبير، فى القرن التاسع عشر، يصبو إلى تحقيق حلمه "بناء شىء من لا شىء يقف وحده دون الاستناد إلى شىء" واليوم تطمح الرواية الجديدة إلى تحقيق هذا الحلم كما يقول روبجرييه فى كتابه "نحو رواية جديدة" فهى تود لو تحول الأدب إلى بناء قائم بذاته لا يستمد قيمته من شىء خارج العمل الفنى نفسه، ومن هنا تكتسب قضية الالتزام، لدى روبجرييه، مفهومًا جديدًا وأبعادًا مختلفة ليصبح المؤلف واعيًا بمشكلات لغته ومحاولة التغلب عليها، وهى الوسيلة الوحيدة التى تمكنه من أن يصبح فنانًا. فالالتزام الوحيد هو الأدب وكل شىء نبع من الأدب ولا شىء يعلو فوق العمل الأدبى، ولمزيد من الإيضاح ليس لدى الكاتب ما يقوله، ولكن لديه وسيلة للقول، هى مشروعه وهى عمله فى الوقت نفسه، وهى التى أصبحت مضمونه بالتالى. وهكذا ووفقًا لرؤية روبجرييه تحل إشكالية المضمون والشكل.

ومما لا شك فيه فإن ما يهدف اليه روبجرييه هو تأسيس روايته على السطح أى أن الأشياء كلها تكون فى أماكنها والناس التى تشاهد هذه الأشياء هى موضوع الرواية نفسه، فهى عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ما يحيط به دون أن يلجأ إلى التستر وراء الوسائل التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية. ووفقًا لوجهة نظره ورؤيته لا يمكن أن تكون الرواية وحيًا سماويًا بل هى مرتبطة بواقع الأرض ارتباطًا وثيقًا.

وهكذا يمكننا فهم نظريات مدارس النقد الحديثة التى تقوم بإسناد دور ضخم للقارئ؛ بحيث إنه لا يقل اهمية عن دور المؤلف نفسه، فالقارئ الواعى يصنع عالمه بنفسه ويشارك فى صنع العمل الفنى متنحيًا عن دور المتلقى وعليه أن يندمج فى الأحداث التى يصنعها المؤلف حتى ينسى نفسه، بل أكثر من ذلك، يجب أن يكون له دور مشارك ينطلق من موقع المسئولية إزاء الأحداث.

وهكذا تحاول دائمًا الرواية الجديدة أن تشكك القارئ فى الأحداث وتقدم له أشياء مشكوكًا فى مصداقيتها ويبدو العمل الفنى وكأنه مشروع يتعاون كل من القارئ والمؤلف فى بنائه وتشييده: أى بمعنى آخر لا يوجد أى شىء قد استقر وانتهى أمره فلا بداية ولا نهاية ولا تعليق ولا اسم وربما تتعدد البدايات وتتعدد النهايات وتتعدد الأسماء أو تتعدد المسالك خلال الروايات. والهدف الرئيسى من هذا الشكل للرواية الجديدة عامة ورواية روبجرييه خاصة هو أن يظل القارئ واعيًا طوال الوقت، وأن يشارك المؤلف فى تسلسل الأحداث وأن يبتعد عن دور المتلقى، بل ويحاول دومًا أن يقبض على شىء ما إزاء هذه المراوغات محققًا بذلك حلم فلوبير فى "بناء شىء من لا شىء"

الشكل الروائى :

تعتبر الرواية الجديدة مغامرة يعيشها البطل باحثًا عن شىء ما، وهذا البحث هو ما يشغله وليس من المهم أن يعرف بواعثه أو يستنتجه، بل يكفيه أنه يمارس لعبة ما وهذا هو قدره. وفى الواقع، لقد تمردت الرواية الجديدة على الشكل التقليدى المنضبط والذى تتحرك فيه الشخصيات من خلال فصول متتابعة وتنمو فيه الأحداث بصورة تنتهى

نهاية طبيعية، ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن الرواية الجديدة خالية من شكل معين فلهذا الشكل مفهومه الجديد فهو عبارة عن تجربة ما يخضع لمتطلباتها، ولذا يمكنه تصنيعه بعد الانتهاء من التجربة تماماً. ويمارس روبجرييه – من خلال رواياته – تجربة، ولكنه لا يعلم هويتها الأخيرة أو مداها ولذا لا يستطيع التنبؤ بالنهاية ومن ثم فالصفة الرئيسية لروايات روبجرييه أنها تجريبية وتلك التجارب يخلقها ويعيشها كلٌ من المؤلف والقارئ معاً. لأن البطل فى رواية روبجرييه "المحاوات" يحاول أن يحل المعميات وهو يتسكع فى شوارع مدينة كبيرة ولكن دون جدوى وبلا هدف. وهذا التسكع فى شارع طويل أو فى مدينة مقفرة أو فى ميناء خال هو صفة بارزة من صفات الرواية الجديدة. والأمثلة عديدة فالبطل فى رواية "بلوم" لجويس يتسكع فى طرق دبلن والبطل فى رواية "رجل ينام" لجورج بيريك يتسكع فى شوارع باريس وضواحيها بدون هدف وربما يكون لهذا التسكع هدفًا ما ولكن هذا لا يهم، فالمهم هو جو المعميات الذى يعيشه البطل فهو يطارد شيئًا ما وفى الوقت نفسه هناك شيء ما يطارده والنتيجة الحتمية هى أنه يطارد ومطارد فى آن واحد. ومن هذا المنطلق تختلط الرواية الجديدة بالرواية البوليسية.

لا شك فى أن روبجرييه مثله مثل كل كتاب المدرسة الجديدة يخلق عمله الأدبى وهو يواصل طريقه بدون أية فكرة مسبقة عمّا سيحدث، وليس لديه نتائج حتمية أو مقررة حتى يتمكن من إخفائها وتتوالى الفصول فى الرواية بطريقة اعتباطية، لذا تبدو الشخصية الروائية حرة تتحكم فى مصيرها مثلها مثل الكائن البشرى تحت ظل الفلسفة الوجودية، التى اعتنقها كل من سارتر وكامى كرواد لها قبل بقية الكُتَّاب.

وأهم ما يميز الشكل الروائى الجديد أنه دائماً فى حالة مشروع يتم تصميمه أثناء الكتابة، ويتجدد هذا التصميم دوماً أثناء القراءة فهو ليس مشروعاً قد تم تصميمه وإنجازه أو تم تحديد أبعاده واتضحت مشكلاته بكل الحلول الممكنة للخلاص منها، كما هو الحال فى الرواية التقليدية، بل هو حالة مشروع لا يعرف مسبقًا البداية ولا النهاية ويطرح كل شيء فى خشية وعدم تثبيت.

ولتقديم هذا المشروع، لجأ الكتاب الجدد إلى عدة وسائل. فالرواية الجديدة ضد التركيبات الجاهزة ومن ثم لجأت إلى بعض الوسائل منها الاعتماد على فكرة الزمن الخارجى كإطار محدد يمثل البداية والنهاية. فرواية "المحاوات" مثلا تدور خلال أربع وعشرين ساعة ورواية "الزمن الزائل" لبوتور تدور فى ستة أيام ورواية "ما بعد الظهيرة عند مسيو أنديماس" للكاتبة مرجريت ديراس تدور فى نصف يوم. ويبدو الزمن الخارجى كإطار يتحكم فى التجربة ويساعد على تقديمها واقتراحها ولا يمثل الزمن الحقيقى للرواية. إذ أن الزمن الحقيقى للرواية يتم داخلها وهو زمن ذاتى يعتمد على تيار الذهن الذى قد يطول أو يقصر فى بعض الفصول ويخلط بين الماضى والحاضر والمستقبل وتحاول الرواية الجديدة أن يكون بناؤها الداخلى شبيهاً إلى حد كبير بحركة الذهن المتداخلة والمتلاحقة، وهذا يسبب تكرار بعض المناظر كما فى رواية "البصاص" (le voyeur)، و"الغيرة" (la ja-lousie)، فروبجرييه يعيد المناظر كلما بزغت فى الذهن من جديد، وهذا هو السر أيضاً وراء الترتيب الذى يكسر من حدة التسلسل التاريخى ويأتى عشوائيًا غير منضبط متخفيًا وراء الاختلاط بين ما تراه العين أو الذكريات أو الأخيلة.

ومما لا شك فيه فالموت فى حياة الإنسان هو حقيقة مطلقة لا تحتمل الجدال أو المناقشة، والإنسان هو الكائن الوحيد الذى يتوقع الموت واعيًا تماماً للتغيرات التى قد تحدث له خلال حياته سواء كانت تغيرات جسدية أو ذهنية أو نفسية، وتبدو الرواية الجديدة كوسيلة لإظهار الإنسان كمخلوق مطارد من الزمن وقد سلك كل كُتَّاب الرواية الجديدة هذا الاتجاه حتى أن بعضهم مثل كلود سيمون وميشيل بوتور يمكننا اعتبارهما فلاسفة عنصر الزمن وأعمالهما الأدبية ما هى إلا تصوير للانعكاسات التى تحدثها الظاهرة الخارجية ومحاولة لإعادة التجربة التى تقدمها الذكريات عن طريق وصفها وصفاً دقيقاً للغاية. ولا يبتعد روبجرييه عن هذا الاتجاه إذ أنه يلجأ إلى تكرار بعض المناظر والمشاهد لتحقيق الفكرة الظاهرية التى تقوم على أن تكرار الظاهرة يؤدى إلى إثارتها والوقوف على معناها. وتتوالى الأحداث فى الرواية الجديدة بأسلوب قد يبدو معقداً يكسر من صرامة التفكير العقلانى

ويتحدى مقولة" السببية" بالمعنى المنطقى، إذ تخلو الرواية من أى ترتيب صارم ولا تحتوى على أحداث منطقية أو متسلسلة وينتج عن ذلك لغة تشبه لغة الأحلام حيث تتوالى العمليات الذهنية دون أي تدخل من عقل يقوم بترتيبها أو تصنيفها. فالرواية الجديدة تقودنا إلى ممارسة حلم نعيش داخله دون أية إطلالة خارجية ونبحث عن الدوافع والنتائج ولا يمكن لأى أحد، مهما كان، أن يعرف ما حدث أو ما سيحدث، فكل شيء يعيش فى الحاضر حتى لو كان ماضياً أو مستقبلا وذلك وفقًا للغة الزمن الخارجية، وهكذا تختفى الفواصل بين الحقيقة والوهم. وكلما تقدمنا فى القراءة كلما نفتقد كل ما هو مؤكد وثابت ونشعر أننا فى حالة حلم أو هلوسة وعندما نقرأ رواية روبجرييه" فى التيه" (DANSLE LABYRINTHE)، نشعر أننا نعايش كابوساً لجندى وهو يحتضر.

إن الرواية الجديدة، وقد فقدت الوحدة التى تعتمد على العقدة، قد لجأت إلى وسائل عديدة تقوم على تيار الشعور لكى تعطى تجربتها قدراً من التماسك الظاهرى فقد تحققت وحدة الزمن مثلا حين استخدم بعض الكتاب الزمن الخارجى كإطار يحيط بالتجربة وجعل عمله الفنى يدور فى فترة زمنية محددة قد تكون يوماً أو أكثر من ذلك أو أقل وكذلك تحققت وحدة المكان حين تدور الرواية فى شارع مقفر أو فى ميناء أو فى مدينة غريبة أو حتى فى شرفة منزل، وتحققت وحدة الشخصية ليس فقط عن طريق شخصية المؤلف، وهى فى كثير من الأحيان لا تنفصل عن شخصية الراوى، بل وعن طريق الالتزام بوجهة نظر واحدة خلال كل الرواية. أما وحدة الحدث فتتحقق عن طريق رحلة أو زيارة أو بعثة... إلخ... كذلك تم تحقيق الموضوع أو القرار الرئيسى فى الرواية الجديدة، حيث إن معظمها يدور حول فكرة البحث عن شيء ما أو يسعى إلى تقليد الرواية البوليسية، ظاهرياً، بهدف السخرية والتهكم. ونستخلص من كل ذلك أن الرواية الجديدة تهتم بالمكان كوسيلة رمزية.

وهناك خط عريض للرواية الجديدة فهى تسجل، ولكن بدون تعليق، ذلك الاتصال المباشر والملموس بالأشياء وبالشَخصيات التى يلتقى بها ضمير المتكلم فى الرواية.

فلسفة الوصف فى الرواية الجديدة:

ثار كتاب الرواية الجديدة على العقدة كمحور ارتكاز للعمل الفنى واتخذوا من الوصف محوراً يرتكز عليه مشروعهم الجمالى. وظهر الفنان كوعى يسجل وتحول إلى عين ترى وكاميرا تدور وتسجل المشاهد والمناظر وتطوف على سطح الأشياء. فالعين تسجل الملمس الخارجى دون أن تغوص إلى ما يسمى بالعمق المطلق أو بالأماكن المظلمة وهى فى تسجيلها هذا تتوقف عند الخطوط الخارجية وتقاوم بشدة التصور الذهنى؛ ولذا يقوم الفنان بتقديم الأوصاف بموضوعية مطلقة، ويصور الشيء فى استقلالية تقاوم كل المفاهيم الإنسانية وهكذا تتضح لنا الأوصاف الاستطرادية فى روايات روبجرييه

إن منهج روبجرييه، بل منهج كل كتَّاب الرواية الجديدة يتطلب التخفف من التقاليد الروائية السابقة ويترتب على ذلك تحليق كل فنان فى عالمه الخاص بل ولمزيد من الدقة لكل عمل فنى عالمه الخاص. وهذا ما يؤدى إلى صعوبة توحيد مبادئ الرواية الجديدة أو الركائز التى تقوم عليها أو الإشارات إلى مدرسة تخضع لفلسفة معينة ولها هدف وغرض واحد، بحيث يمكننا استخلاص سمات مشتركة لكل هؤلاء الروائيين الجدد. ولكن هناك مبدأ التجريب الذى يجمع أصحاب تلك المدرسة الجديدة؛ ولذا اختلفت النزعات باختلاف كل أديب، بل وبالأحرى باختلاف كل عمل أدبى. وبصفة عامة فإن روبجرييه يمثل الاتجاه الذى يركز على الموضوع الخارجى فيصفه وصفًا دقيقًا وموضوعياً.

آلان روبجرييه والاتجاه الوصفى:

عرض روبجرييه نظرياته فى كتابه " نحو رواية جديدة" وذكر أن رواياته تمثل عصر الرواية وكل ما سبقها هو عصر ما قبل الرواية. فالعالم، وفقًا لرؤية روبجرييه قائم بذاته لا ينتظر أحداً ليمنحه أى معنى ولا يتميز بشيء سوى وجوده، وأصبحت مهمة الكاتب الرئيسية وصف ذلك الوجود محاذراً أن يسقط عليه شيئًا أو أن يمنحه قناعًا من تلك الأقنعة القديمة التى كانت تتستر وراء الاستعارة أو الغلالة التى تغلف الكون فتحمله دلالات إنسانية غريبة عنه. ولقد سقط البطل فى روايات روبجرييه

وسقطت معه العقدة والحدث والتطور والموقف والإقناع والبيئة والتصوير والمحاكاة والشخصيات المعقدة والمسطحة والذروة ثم الحل، وقد أدى هذا إلى ظهور شبكة جديدة تتفرع تفريعات معقدة ولكنها متضامنة وتلتقى فى نهاية الأمر حول مفهوم رئيسى وهو مفهوم الوصف.

لا ريب فى أن شخصية روبجرييه تعد من الشخصيات المثيرة؛ ولذا فهى عرضة للجدال، فهى مقبولة قبولا مطلقًا لدى بعض النقاد (أهمهم رولاند بارت فهو من أشد المتحمسين له) ومرفوضة رفضًا باتًا لدى البعض الآخر (وعلى رأسهم بروس وموريس نادو)

ويعتقد روبجرييه أن الوصف كان، فيما مضى، يهدف إلى اطلاع القارئ على الأشياء أما الآن فهو يحطم الأشياء. فالآن قد يبدأ الوصف من نقطة عارضة وصغيرة ثم يمد منها خطوطًا وأشكالاً ويحاول أن يخترع خطوطًا وأشكالا ثم يناقض نفسه ويكرر نفسه، ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط متوازية. وقد يشعر القارئ أنه يلمح شيئًا ولكن الخطوط تتراكم وتتكدس وعندما ينتهى الكاتب من روايته، لا يستطيع القارئ أن يقبض على شىء فالوصف يستمر فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم.

إن عملية الخلق والتحطيم هى التى تفصل ما بين روبجرييه الروائى وبين السينما. فالعين، لدى روبجرييه، ليست كاميرا تقدم صورة فوتوغرافية أو نسخة مماثلة للواقع؛ لأن الإنسان لا يمكن أن يتحول إلى آلة تتجول وتقيس وتحدد، بل هناك الوعى الإنسانى الذى يقوم بعملية اكتشاف للسطح الخارجى للأشياء والنتيجة نحن بصدد رؤية إنسانية بحتة. وقد تبدو تلك العبارة " رؤية إنسانية" عبارة غريبة عند تقييم أعمال روبجرييه الفنية ولكن فى الواقع هى عبارة صحيحة تماماً وتنطبق على أعماله الأدبية. فعلى عكس ما يظنه البعض أن روبجرييه قد طرد الإنسان من الكون وأحل محله الأشياء، إلا أن الإنسان حاضر وموجود فى كل صفحة من صفحات كتبه حتى ولو كان هناك إسهاب فى وصف المادة. ويكفينا أن من يقوم بالوصف هو فى حقيقة الأمر الإنسان بنفسه والعين التى شاهدت المادة هى عين إنسان والفكر الذى أعاد مشاهدتها هو فكر إنسان.

وقد يظن البعض أن كتابات روبجرييه قد تخلو من الذاتية، خاصة وأن ظاهرها العلمى يوحى بذلك ولكن روبجرييه نفسه يرى أن الرواية الجديدة أكثر ذاتية من الرواية التقليدية ففى الرواية التقليدية، أو بالأحرى روايات بلزاك وزولا فى القرن التاسع عشر، يصف القصاص فيها العالم وهو حاضر فى كل شىء بل يتابع ويعرف ماضى وحاضر ومستقبل كل مغامرة. أما فى الرواية الجديدة وبوجه خاص تلك التى تود منذ النصف الثانى من القرن العشرين وحتى الآن أن تبرز الإنسان بشكل معين يرى ويحس ويتخيل، وهو إنسان محدود فى زمن ومكان ومحدود بعواطفه وانفعالاته.

ولكى نفهم ونستوعب أعمال روبجرييه الفنية يجب ألا يخدعنا جانب واحد من أعماله؛ فرواياته تمثل عملية حية متجددة تقوم على التحطيم والخلق فى آن واحد وفى حركة مستمرة ومن خلال تلك العملية تتضح لنا المتناقضات فى أعماله فهو ليس واقعيًا ولا مثاليا ولكن يمكننا القول إنه مزيج من ذلك.

فالروائى نفسه يرفض الواقع بمعناه الحرفى ويهاجمه بمعناه التقليدى. وفى الرواية الجديدة يقوم الإنسان بخلق عالمه الخاص وتلك الرواية لا تهدف إلى بيان الحقيقة، لأنها لا تعرف بالضبط عما تبحث، ولذا من الممكن اعتبارها اختراعًا دائمًا ومستمرًا وقابلاً للمناقشة. ويلجأ روبجرييه إلى أخذ حادثة من الخارج ويحرفها ويحولها إلى عالمه الخاص. قد أعلن روبجرييه نفسه وبكل صراحة اعتناقه فلسفة الظاهرية، التى تنادى بأن الحقيقة لا تكمن داخل الإنسان، فالإنسان موجود فى العالم؛ ولذا كرر أكثر من مرة صيحة سارتر بأن الداخل قد مات، ومن هنا نستطيع أن ندرك المعانى الكامنة فى جملة مثل "الداخل مشكوك فيه"، و" العمق المقدس"، و" القلب الرومانتيكى" إلخ... وهذا يفسر غرضه أن يصف العالم لما يبدو للوعى وأن يصف هذا الوعى نفسه، وهو فى حالة الإدراك وإحساس بالعالم. وهذا العالم، بالنسبة له، ليس حقيقة جاهزة تحتاج إلى عالم خبير لاكتشافها، إنه عالم بلا معنى قبل أن يتناوله الفنان، ويصبح له معنى بعد ذلك عن طريق الفنان نفسه؛ ولذا يبذل

روبجرييه أقصى جهد فى محاولة إبعاد القارئ عن فكرة معينة قد تسيطر عليه ويسعى إلى تضليله محطماً الأشياء وساعياً إلى تفصيلات عديدة ولكنها غير مترابطة ليمنع القارئ من تصورها.

روبجرييه ورواياته السينمائية :

لقد اهتم روبجرييه بكتابة عدة سيناريوهات لكثير من الأفلام ولذا عند دراسة أعماله الروائية والفنية تقابلنا تعبيرات عدة مثل:

"flash back" "fade out" "montage" "close up""shots"

هذه التعبيرات التى نجدها فى قاموس السينمائيين. كذلك تبدأ الكثير من رواياته بمناظر أشبه ما تكون باللقطات السينمائية وعلى سبيل المثال لا الحصر، منظر المقهى فى رواية "المحاولات" ووصول القارب فى "البصاص" والإظهار المتدرج للشخصيات فى رواية"الغيرة" ويرجع ذلك لشدة إعجاب روبجرييه بالفن السابع وهو السينما ويقينه من أنها الوسيلة المثلى التى تعبر عن الرواية الجديدة، مع الأخذ فى الاعتبار – وهذا هو رأيه – أن الوصف السينمائى ما هو إلا نقل للواقع كما تنقله كاميرا السينما، فى حين أن الوصف لدى كاتب الرواية الجديدة – وخاصة آلان روبجرييه – هو وصف فنى يقوم بتجديد الشيء أى وصف يصدر عن عين خاصة . وهكذا لا يخلو من الذاتية ويؤكد روبجرييه على أن السينما قادرة على تصوير الموضوع الخارجى دون أية تضمينات إنسانية، ولقد استخدم الكاتب الكاميرا لتصوير الواقعية الجديدة التى أراد أن يمنحها للرواية. وفى عام ١٩٦١ كتب روبجرييه رواية"العام الماضى فى مارينباد" وهى بلا شك رواية سينمائية فهى تقاوم المفهوم الذهنى، وفيها يحاول البطل أن يحث البطلة على تذكر الماضى، ويحدثها عن العام الذى مضى منذ أن التقى بها فى فندق بمارينباد وحددت له موعداً لكى يلتقيا بعد عام وتحقق بذلك بقاؤهما. ولكن الكاميرا لا تصور ما يصفه البطل ويتحدث عنه بل تصور ما يدور فى ذهن البطلة وهو شديد الاختلاف عما يتحدث عنه فهو يذكرها بخروجها لوحدها لتتأمل التمثال ولكن الكاميرا تنقل شيئاً آخر يدور فى ذهنها فإذا بها بين مجموعة من الناس وترى ملابس مغايرة تماما عما يحدثها عنه.

ويذكر روبجرييه فى مقدمة الرواية أن تتابع القصة التى يرويها هذا الشخص تصبح حقيقة عظمى وتتماسك شيئا فشيئاً وتخلط الماضى بالحاضر فى الوقت الذى يزداد فيه التوتر وهكذا يخلق ملحمة فى ذهن البطلة يختلط فيها الاغتصاب والقتل والانتحار ولا نجد أى تطابق بين الصورة وبين حديث البطل سوى مرة واحدة فقط وذلك حين بدأت البطلة تستسلم لإغراءاته. وقد يمثل الشخص حاضر البطلة فهى تتشبث به، لأنها اعتادت عليه وتستعد للسفر معه.

ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن الحاضر ينسحب ليحل محله حاضراً جديداً، أو ربما أصبح الماضى حاضراً، أو المستقبل قد أصبح حاضراً. ويمضى الزمن عند روبجرييه فى حركة مستمرة ولا يرتكز على مفهوم ثابت ويفسح كل شيء الطريق لشيء آخر.

ويصعب على المشاهد فهم الحقيقة: فهل ما يقصده البطل ويرمز إليه روبجرييه بحرف × هو حقيقة؟ أو أين تقع مارينباد على خريطة العالم؟ ومن هو هذا الشخص الغريب الذى يتخفى وراء حرف × ؟ ويقول روبجرييه فى مقدمة الرواية:"بالنسبة للماضى الذى بعثه البطل فى هذا العالم الفارغ المقفل هو من اختراعه فلا توجد سنة أخيرة ولا توجد مارينباد على خريطة العالم، وهذا الماضى لا يملك واقعاً بعيداً عن تلك اللحظة التى أثير فيها وحين ينتصر هذا الماضى يصبح حاضراً كأن لم يكن من قبل شيئاً مذكوراً. ويؤكد روبجرييه، فى المقدمة أن السينما هى الوسيلة الوحيدة التى تستطيع التعبير عن قصة من هذا النوع، قصة تتميز بالحدوث فى الزمن الحاضر. فكل الأفعال تجرى على الشاشة فى الزمن الحاضر فما نراه على الشاشة هو الحدث الذى يجرى الآن أمام أعيننا ونرى الحركة والإشارة نفسها ولكننا لا نرى تعبيراً عنها كما فى الأدب. وجاءت هذه الرواية السينمائية مناسبة تماماً لتلك الرؤية فالشخصيات، كما يؤكد الروائى، لا اسم لها ولا ماضى ما عدا تلك الأشياء التى تعبر عنها إشاراتهم أو أصواتهم وهم لا يمثلون شيئاً سوى ما نراه: مجرد نزلاء فى فندق ما ضخم ومنعزل عن العالم الخارجى، وكأنهم بين جدران سجن منعزل، وماذا يكون من أمرهم لو كانوا فى مكان آخر؟ لا شيء على الإطلاق، فالحقيقة الواضحة ألا وجود لهم إطلاقاً، ومن هنا تبدأ نقطة فهم أعمال روبجرييه، وهو فهم يحتاج إلى ذهن

نشط لا يركن إلى المسلمات، ويتقبل حالة القلق التى قد تصاحب اكتشاف الحقيقة أو على الأقل حقيقة مؤقتة.

ونستخلص من ذلك أن السينما مثيلها مثل الرواية ما هى إلا نمط يتداخل بعضه مع البعض حتى يصل إلى تطور جمالي يؤدى إلى قلب أساليب وبنية الرواية التقليدية أى أن ظهور فن الرواية الجديدة التى يمكن تحويلها إلى فن سينمائى يقوم على تقنيات وقواعد سردية متشابهة، وهكذا لا تحتوى رواية "العام الماضى فى مارينباد" على حكاية ولكن على مشاهد متقطعة التى تعد أساساً للنص السينمائى وتتناسق مع الأصوات والموسيقى التصويرية، فمنذ البداية وهدف روبجرييه واضح تماماً فهو يكتب رواية للسينما.

يحتوى نص رواية "العام الماضى فى مارينباد" على قائمة طويلة من المشاهد المتنوعة (مشاهد تتعلق بالذكريات ومشاهد تتعلق بالرغبات تتأرجح بين الواقع والخيال) تصاحبها الكلمات والعبارات والضوضاء المناسبة لها؛ ولذا يتكون النص من مقاطع بصرية تتولد منها مختلف الأحاسيس التى تتدفق تحت تأثير الكلمات والحركات.

وهكذا يتميز نص الرواية باحتوائه على المادة السينمائية التى ساعدت روبجرييه على تحويلها إلى فيلم سينمائى.

وهناك حقيقة مطلقة وهى أن الإنسان فى هذا العالم لم يعد فى مقدوره تحمل الضغوط المحيطة به والتى تهدده دوماً؛ ولذا لم يعد فى استطاعته إيجاد أو حتى استنباط الحلول المنظمة للفوضى التى تسود الكون ومن هذا المنطلق تقوم أعمال روبجرييه على فلسفة المنازعة ضد أى قيود أو تقاليد وكذلك من منطلق أن الرواية ما هى إلا مغامرة كتابية، وكان من الطبيعى والمنطقى أن يلجأ الكاتب إلى أساليب سردية جديدة تقوم على منهجية بحثية حديثة مستخدماً تقنية روائية حديثة تدعمها الأساليب السينمائية.

النص السردى والعناصر المكونة للفيلم السينمائى

قد نتساءل ما العلاقة بين المشاعر التى قد يثيرها العمل الأدبى أو بالأحرى الكتابة على القراء وتلك المشاعر التى يثيرها المشاهد السينمائية على المشاهدين؟

من المؤكد أن هناك علاقة قوية بين مادة السيناريو "script" والرواية لدى الروائيين الذين ينتمون إلى المدرسة الجديدة، خاصة آلان روبجرييه الذى اهتم بالمادة التعبيرية فى رواياته خاصة تلك التى قام بكتابتها خصيصاً للسينما ونستطيع أن نطلق عليها لفظة "الرواية السينمائية" كما أنه قام بكتابة العديد من السيناريوهات للسينما.

والفيلم السينمائى _ فى الواقع - لا يتكون فقط من صوت وصورة، بل هناك عدة عناصر أخرى يقوم عليها منها النص المكتوب والصورة المتحركة والكلام والضوضاء والموسيقى، وهكذا تصبح السينما أسلوباً وليست لغة. ولتلك العناصر الخمسة المكونة للفيلم السينمائى دور بارز فى الوصول إلى المعنى الحقيقى الذى يهدف إليه المؤلف.

ونظراً لاهتمام روبجرييه بالمادة التعبيرية فقد نجح فى نقلها داخل نسيج الأفلام خاصة فى روايته "العام الماضى فى مارينباد" ورواية "الرجل الذى يكذب".

وعند تناول كل عنصر من العناصر المكونة للفيلم السينمائى على حدة، نجد مثلا أن الصوت فى علاقته مع الصورة يكون إما "داخلياً" أو "خارجياً" وهى السمة الأولى التى تميزه. فإذا كان المصدر الصوتى مرئياً على الشاشة (أو بتعبير أدق إذا تواجد فى مجال العمل) فإن الصوت يكون داخلياً وفى المقابل يكون خارجياً إذا لم يظهر المصدر الصوتى إطلاقا على الشاشة وفى هذه الحالة يكتسب الصوت وظيفة المكان؛ حيث إن الضوضاء المسموعة تؤكد مجالا يقع فى مكان ما فيما وراء النطاق "الكادر" وهذا المجال ينقسم بدوره إلى حيز مستمر أو غير مستمر وفقًا لما تظهره الصورة فى نفس اللحظة.

وللوصول إلى الاستمرارية يصبح للصوت الداخلى قيمة، إذ أنه يظهر المساحة المترابطة للحكاية ويؤكد الصوت وحدة المكان التى قد تهددها الصورة بسبب التقطيع الذى تحدثه المشاهد المتتابعة. وهكذا لا يكون الصوت خارجياً إلا كنتيجة حتمية للصوت الداخلى، فأحدهما ما هو إلا الصورة الحقيقية للآخر. ويبدو هنا واضحاً فى رواية "الرجل الذى يكذب" ففى المشهد الأول، يظهر فندق ريفى وكله هرج ومرج مستمر كوحدة واحدة ولكن المشاهد المتلاحقة تسعى إلى تحطيم تلك الوحدة ويشير

الصوت الخارجى إلى مجال غير مستمر (بمعنى آخر ليس امتداداً للمكان المرئى على الشاشة) وتتنحى الوظيفة المكانية تاركة الساحة للوظيفة الزمنية وبتعبير أكثر دقة يُمحى المكان الظاهر الذى ينتمى إلى الحكاية لصالح الزمن الذى يرتبط بالسرد ارتباطاً وثيقاً ومتميزاً.

ومنذ بداية الفيلم، يصل إلى آذاننا وأسماعنا صوت وقع حذاء على طريق مرصوف ولكنه صوت يقع خارج المجال فى مكان يختلف تماماً عما يظهر فى المشهد ودون وجود أية علاقة مستمرة معه، وقد نتساءل عن هذا المكان، ما هو وأين يقع؟ فى حقيقة الأمر لا يوجد أى شىء فى المشاهد المتتابعة السابقة أو اللاحقة، تمكننا من تحديد هذا المكان أو رؤيته، فشريط الصوت يختلف عن شريط الصورة ويزدوج السرد (علما بأن هذا الازدواج يبدو فى السرد وليس فى الحكاية).

قد لا يظهر المصدر الصوتى أبداً على الشاشة وحيئنذ لا يمكن تأكيده فى الفيلم خارج المجال الذى يقع فيه ونستنبط من ذلك ثلاث نتائج:

– عندما يفقد الصوت القيمة أو المرجعية أو لا يكون له نظير (كالموسيقى على سبيل المثال) فإنه يعمل بطريقة مماثلة لطريقة "خارج المجال" أو خارج"الكادر" ويصبح من الصعب ترسيخه فى الحكاية، فلا وجود له إطلاقاً، وينطلق بحرية أكثر مهما كان توقيت السرد فى الحكاية.

وقد تتبوأ الاستشهادات الصوتية مكانة أكثر أهمية فى أفلام أخرى لروبجرييه مثل فيلم"الخالدة"(Lim-mortelle) حيث يرجع الاستشهاد إلى المدلول والمادة على حد سواء؛ حيث إن الضوضاء تجلب ضوضاء.

– قد تقوم علاقة مباشرة بين الصوت الداخلى والصورة وهنا تصبح إمكاناته مبنية على مستوى التزامن فوفقاً للاستخدام المعتاد يمكننا القول إن الصوت فى حالة تزامن عندما تختلط الصورة المسموعة والصورة المرئية فى نفس اللحظة وينتج عن ذلك تزامن ذو طابع سردى يمكننا أن نستنبط منه تزامناً روائياً.

– قد يحدث تفاوت يؤدى إلى دخول صوت سابق أو لاحق للصورة وقد حدث هذا التفاوت فى فيلم"الرجل الذى يكذب" فى أحد المشاهد وتجاوزه إلى مشهد آخر وكانت النتيجة عدم التزامن المنتظم لصورتين من صور الكذب وفى روايات روبجرييه السينمائية، يتحرر الصوت من الخدع التمثيلية ومن تبعيته للصورة، وهكذا يكون له تأثير قوى، ولا يرتبط علاقة الصوت بالصورة بقيمة المدلول للصوت ولا بمضمون الدلالات للصورة.

ولروبجرييه أسلوب متميز فى هذه الرواية السينمائية"الرجل الذى يكذب" وهو أسلوب التقطيع فى شريط الفيلم، ويؤدى هذا بالطبع إلى تغيير فى المشاهد الذى يؤدى بدوره إلى وجود فجوة فى الحكاية. فالكاتب يلجأ إلى عدة وسائل منها التقطيع والتبديل والربط والتضمين، ويبدو هذا واضحاً فى مشهد هروب البطل موريس عبر الغابة، فأثناء الجرى يعترضه عائق بسيط فيستند بذراعه اليسرى على بعض الجذور التى تنبثق من جذع شجرة فيضطر إلى القيام بقفزة جانبية ولقد تم تناول هذا الحدث فى مشهدين. فى المشهد الأول نرى موريس من الخلف من ظهره وفى المشهد الثانى يظهر بوجهه، ويتم الربط بين المشهدين من خلال الحركة ونلاحظ أن بداية الحركة ونهايتها لا تتم فى نفس المكان من الغابة وهنا يلجأ روبجرييه إلى أسلوب آخر وهو الخداع البصرى. كذلك يلجأ روبجرييه أحياناً إلى أسلوب الانتقال من مشهد إلى آخر بسرعة فائقة أحياناً يكون بدون تسلسل منطقى وذلك للتغلب على المساحة السردية التى يمكننا قراءتها فى الرواية فمما لا شك فيه أن للفيلم السينمائى خاصية تختلف عن الرواية المقروءة: إن تتابع المشاهد قد تحل محل الكلام ويختفى الحوار تماما أمام الصورة التى تظهر على الشاشة وتطلق العنان لخيال المشاهد.

إن ما سبق يدعونا إلى القول إن آلان روبجرييه يستحق أن يُطلق عليه بجدارة رائد الرواية الجديدة ورائد الموجة الجديدة فى السينما، فروبجرييه السيناريست ليس بالقصاص التائه على طريق الفيلم السينمائى (كما يرى بعض النقاد) فهو بلا شك قادر على كتابة نصٍ له خاصية سينمائية، إذ أن السمات الثابتة لبعض النماذج الشكلية تتيح له خلق أعمال مكتوبة وأخرى فيلمية فريدة، وكلها أعمال ليست بغريبة بعضها عن البعض إجمالا. فالتناقض بين الفيلم والرواية قد يتلاشى عند إبداع النصوص ذات الخاصية التى يمتلكها كاتب مثل روبجرييه، وفى نفس الوقت نفسه فالصراع بين المادة والتنظيم الشكلى ينتج عندما يطلق عليه لفظة البلاغة الفريدة.■

اتجاهات الرواية اليابانية المعاصرة

أ.د . عصام رياض حمزة

لم تكن نهاية الحرب العالمية الثانية بإلقاء أول قنبلتين ذريتين فى تاريخ البشرية على مدينتى هيروشيما ونجازاكى، وما تلاها من إعلان استسلام اليابان لقوات الحلفاء، مجرد هزيمة عسكرية لجيوش الإمبراطورية اليابانية، التى اجتاحت الشرق الآسيوى، واستطاعت أن تغير بعضاً من ملامحه الثقافية والاجتماعية، بل كانت نهاية لفترة الحداثة التى بدأتها اليابان حين شرعت فى بناء دولتها الحديثة منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والتى قامت على أسس قوامها فكرة الدولة القومية التى تضم على أرضها وبين جزرها شعباً من أحفاد الآلهة، حرى به أن يقود العالم ويرشده إلى الطريق الصحيح للحياة وإعمار الأرض استكمالاً لما بدأته الآلهة حين خلقت هذا العالم؛ وقد جعل الدستور الأول للإمبراطورية اليابانية من البيت الإمبراطورى الأساسى والذى تقوم عليه كل مؤسسات الدولة، والمصدر الذى تستمد منه كل النظم روح قوانينها وشرعية وجودها. فقد كان الإمبراطور هو الحفيد المباشر لسلالة آلهة الشمس وترجع إليه فكرة القومية اليابانية.

إلا أن إعلان الإمبراطور هيروهيتو "شوا" (١٩٠١ - ١٩٨٩) بعد أشهر قليلة من الهزيمة العسكرية، أنه مجرد بشر، وأن ما كان يقال عن ألوهيته هو محض أساطير، أحدث هزة ثقافية وفكرية فى الأمة اليابانية، وجاء دستور ١٩٤٧ الذى جعل من الإمبراطور مجرد رمز للأمة، وجعل الشعب هو مصدر السلطات، وكرس للحياة الديمقراطية.

لكل هذا، اعتبر مؤرخو الأدب اليابانى نهاية الحرب العالمية الثانية بداية لمرحلة جديدة فى حياة الشعب اليابانى، ينتهى عندها العصر الحديث، لتبدأ مرحلة المعاصرة.

إلا أن تجربة الحرب، بل تجربة الهزيمة، وما تبعها من انهيار لكل ما سبقها من قيم ومعتقدات، صارت فى كل الأدبيات اليابانية بمثابة الحجر المقدس، الذى يدور من حوله الروائيون والنقاد، ويحددون من مكان كل الاتجاهات التى ينطلقون إليها، ويشيرون إليه من كل مكان يصلون إليه. واستمروا على ذلك عقوداً متتالية حتى أن كلمة "ما بعد الحرب" ظلت إشارة إلى كل التغيرات الأدبية والفنية التى حدثت لليابانيين بل صارت مصطلحاً يختزل كل تلك المشكلات النفسية وتلك التجارب المريرة التى ما زالوا يعانونها، وغير قادرين على التخلص منها منذ أكثر من ستين عاماً، فما زالوا حتى الآن يطلقون على تلك العقود الستة الماضية "فترة ما بعد الحرب".

وكانت الرواية هى أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التعبير عن تلك الفترة المضطربة، والتى عانى فيها الإنسان اليابانى من كل أشكال الفوضى والتخبط، وهو فى سبيله للبحث عن أفق جديد فى عالم جديد آخر يحقق فيه ما ظل ينشده طويلاً من الحرية والديمقراطية، حتى يحقق ذاته ولم يكن لأى نوع أدبى آخر كالشعر مثلاً أن يتحقق فيه كل تلك المعانى، وأن يستوعبها فى وعائه الرمزى الضيق، خاصة وأن الشعر اليابانى مثل الهايكو أو التانكا له من القيود والقواعد ما تكبله وتمنعه من اللحاق بسباق الإنسان ولهاثه فى تلك المرحلة؛ فكانت السنوات العشر الأولى بعد الهزيمة، هى زمن الرواية، والرواية فقط.

١ -"البعث" والبحث عن اتجاه:

جاءت الهزيمة فجأة، كأنها لم تكن متوقعة، ووجد الناس أنفسهم وقد انفرج أمامهم فضاء فسيح، انقشعت من سمائه كل الغيوم، فقد وجدوا أنفسهم أمام حرية لم يستعدوا لها فأخذوا ينطلقون في كل اتجاه غير مصدقين، بل ومتشككين أيضاً، كأنهم يخرجون من الأجداث إلا أن الاتجاه الذى صار غالباً بعد ذلك، كان الاتجاه نحو الإسراع فى بناء الأسس والقواعد اللازمة فى كل المجالات لتعويض ما فاتهم فى فترة فكرة الدولة القومية المسيطرة والتى مارست الكثير من القمع الفكرى ضد كل ما خالفها من اتجاهات وأفكار. وكما سار الاتجاه نحو البناء الاقتصادى والسياسى، سار الاتجاه أيضاً نحو إعادة البنية الثقافية والأدبية، ففى غضون أربعة أشهر تم إصدار أكثر من أربعين مجلة ثقافية وأدبية، منها ما كان قد منع أو توقف فى زمن الحرب، أما معظمها فكان جديداً، استطاع أن يشبه فهم الشعب للكلمة المكتوبة، ويروى ظمأ طويلاً أو تعطشاً للمعرفة ومنها "الأدب والفن" (Bun gei) "والموجة الجديدة (Shin Shu) و"أدب واسيدا"-Wa-seda Bungaku) وقد صدرت بعد شهرين من الهزيمة أى فى أكتوبر ١٩٤٥. وما أن أتى يناير ١٩٤٦. حتى أصدرت عشرات المجلات فى الأدب والنقد تحاول أن تتصل بالعالم ومذاهبه الأدبية، وتجدد فى التيارات والاتجاهات اليابانية وفيها: "الإنسان" (Ningen) و"العالم (Sekai) و"الرواية الجديدة (Shin-Shosetsu) و"نظريات النقد العالمى" (Sekai-Hyoron)و"الأدب العالمى" -Sekai- Bun-gaku) و"الأدب اليابانى الجديد" -Shin Nihon Bun-gaku) و"الأدب الحديث"(Kindai-Bungaku) وغيرها. إلا أن معظم تلك الإصدارات لم تستمر غير عامين أو ثلاثة أعوام، بينما استمر صدور بعضها لما يزيد على العشرين عاماً أى حتى منتصف الستينيات من القرن الماضى؛ وما زال صدور بعضها الآخر مستمراً حتى اليوم.

لم تكن الروايات التى تنشر فى المجلات الأدبية فى تلك الفترة تعكس حالة الاضطراب والتخبط الفكرى فقط، بل كان يبدو أنها تتلمس اتجاهاً جديداً للأدب. ففى البداية، شهدت صفحات تلك المجلات عودة الكبار من الأدباء، الذين لم يستطيعوا الكتابة والإبداع فى ظل أجواء الحرب، وما فرضه المناخ السياسى منذ الثلاثينيات على الفكر والأدب من مواقع ومحظورات. فعادت إلى الوجود مرة أخرى أسماء مثل: ناجاى كافو (Nagai kafu) (١٨٧٩ - ١٩٥٩) الذى بدأ حياته الأدبية متأثراً بأعمال إميل زولا، ثم تحول فى عشرينيات القرن الماضى إلى الكتابة عن شرور الحضارة الحديثة ومناهضة العصر، يعود ناجاى لينشر فى مجلة "الميلاد الجديد" (Shin-Sei) رواية بعنوان "الوسام". والتى كانت تهتم بالنزعة الإنسانية، والمثالية فى الأدب، وقدمت المذهب التأثيرى الغربى إلى المحفل الأدبى فى اليابان. وكذلك شيجا ناؤيا وهو أحد رواد جماعة (شيراكابا) الأدبية ومن محررى مجلتها فى ١٩١٠ والتى ظلت تصدر حتى عام ١٩٢٣ (Shiga-Naoya) (١٨٨٣ - ١٩٧١) ينشر فى مجلة "العالم" روايته "القمر الرمادى".

إلا ان هؤلاء الكبار، وبعد بضع سنوات من عودته إلى الحياة الأدبية، لم يجدوا لأعمالهم نفس الصدى الذى كان لها فى زمنهم الماضى، وإن كانت قد تركت أثرها على الساحة الأدبية بما يؤكد عودة الروح للرواية اليابانية، حتى وإن كانت عودة قصيرة.

شهدت نفس الفترة عودة الأدباء الذين كانوا ينتمون لأدب "البلوريتاريا"، والذين كان لهم تأثير كبير على الحركة الأدبية فى عشرينيات القرن الماضى، ورفضوا ذلك النهج الفكرى الذى كانت تفرضه الآلة العسكرية اليابانية فى بداية الثلاثينيات من القرن الماضى، على الرغم من مجاراة الكثيرين ممن كانوا ينتمون لتيارات أخرى، بل وحتى من

الكتّاب والأدباء الذين صنفوا إلى اليسار، فتعرضوا للقمع الفكرى نتيجة لذلك.
ففى شهر ديسمبر عام ١٩٤٥، أى بعد أشهر قليلة من الهزيمة، وفى خضم الفوضى والاضطراب، كان هناك اجتماع فى وسط طوكيو حضره قرابة المائة من أدباء البلوريتاريا القدماء وأسسوا جماعة أدبية أسموها "جماعة الأدب اليابانى الجديد"، وصاروا يبشرون بحركة بعث وإحياء للحياة الأدبية اليابانية، خاصة عندما أصدروا بعد ثلاثة أشهر فى مارس ١٩٤٦ مجلتهم الأدبية "الأدب اليابانى الجديد".
كان ناكانو شيجيهاروا (Nakano Shigeharo) (١٩٠٢ - ١٩٧٩) هو العنصر المحرك لجماعة الأدب اليابانى الجديد، والذى يلتف من حوله الآخرون، فقد كان شاعراً مشهوراً له مجموعاته الشعرية ذائعة الصيت، لكنه عرف للرواية قدرها ودورها فى تلك الفترة، فكانت له روايته مثل "إلى القلب" عام ١٩٥٤، والتى حصل بها على جائزة الثقافة لإصدارات صحيفة "ماينتشى"، ورواية "زهور الكمثرى" عام ١٩٥٧ التى أثرى عباراتها بحسه الشعرى المرهف. إلا أنه ظل على ولائه لمذهبه القديم، إذ تناول فى كتابات عديدة البيت الإمبراطورى بالانتقاد والهجوم من وجهة نظر المواطن العادى، ووعيه بالسياسة والمجتمع، واستطاع أن يفوز بعضوية مجلس الشيوخ فى انتخابات عام ١٩٤٧ وظل به ثلاث سنوات، ليصدر بعدها خطته البرلمانية مجمعة فى كتاب، أودعه أفكاره السياسية.
كانت ميامونو يوريكو (Miyamoto Yoriko) (١٨٩٩ - ١٩٥١) من أبرز روائيى هذه الجماعة، وأخذت تنشر رواياتها منذ العام الأول لتأسيسها، مثل "سهول بانشو" و"حديقتان" فى عام ١٩٤٧، حتى رواية "علامات الطريق" عام ١٩٥٠ قبيل وفاته، وكانت رواياتها ترجمة لتجاربها الشخصية أثناء فترة الحرب، والفترة التى تلت نهايتها.
كانت عودة أدباء البلوريتاريا مرة أخرى فى مناخ من حرية الفكر والتعبير أرحب بكثير مما كانوا يتصورون، بعد أن قضوا فترة خصوبتهم الإبداعية وربيع عمرهم الأدبى فى دهليز مظلم؛ إلا أنهم لم يستطيعوا تحقيق كل ما بشروا به، فقد وجدوا أنفسهم يكتبون عما لم يستطيعوا الكتابة عنه فى الماضى، وانتهت محاولات معظمهم إلى كتابة رواية تعتمد على تجارب أصحابها الشخصية، وانزلق بعضهم إلى منحدر الأيديولوجيات، مما جعل كتاباتهم الروائية، لا تستطيع مجاراة إيقاعات العصر الجديد، ولا حتى أن تستقر على موجاته المتلاطمة. وعلى الرغم من جهودهم لخلق تيار أدبى يعبر عن عامة الشعب، وبالرغم من كل آمالهم ومزاعمهم التى أودعوها مخطوط تأسيس جماعتهم فقد وجدوا أنفسهم بعد خمس سنوات، ولم يتغير فيهم كثير مما كانوا عليه قبل ان يتوقفوا، أو يضطروا للتوقف والدخول فى نفق الصمت المعتم فى منتصف الثلاثينيات، ولم يكن أمامهم غير أن ينقسموا ويتفرقوا مبتعدين عن مجلتهم الأدبية فى أوائل الخمسينيات. آملين فى جيل جديد قادم.
هكذا ظل الكبار العائدون، والبلوريتاريون المجتهدون، يصنفون على أنهم من جيل ما قبل الحرب، واستعار النقاد اليابانيون الكلمة الفرنسية (avant – guerre)لوصفهم وتصنيف أعمالهم، وفى المقابل كانت كلمة ما بعد الحرب (apre's guerre) مصطلحاً يصف الجيل التالى لهم من الروائيين، وذلك من واقع أعمالهم وطبيعتها الفنية والأدبية، وليس اعتماداً على مرحلة زمنية فاصلة. ولعل الحراك الاجتماعى المتسارع، هو الذى ساعد على وضوح ذلك التباين، وتحديد الاتجاهات، وذلك عندما صارت الرواية قضية مجتمعية، وقد لعبت الصحافة، وكذلك الأكاديمية دوراً مهماً فى ذلك. أما الترجمة كانت هى الإعصار الذى يدفع بالرياح لتملأ الأشرعة فى كل اتجاه.
فى عام ١٩٤٩، ترجم الناقد والروائى إيتو ساى (Ito – Sei) (١٩٠٥ - ١٩٦٩) رواية دى. إتش لورنس "عشيق الليدى تشارلى" إلى اليابانية بكل أمانة ودقة. ولكنه فى العام التالى وجد نفسه يقدم للمحاكمة هو وناشر الرواية، بتهمة الغواية والخروج على الأخلاق والآداب العامة لتصويره الفاضح، وعباراته المخلة فى ترجمته للرواية. استمرت المحاكمة سبع سنوات، انتهت بإدانتهما. وكان ذلك تأثيره المعاكس تماماً فى المجتمع اليابانى، ناهيك عن المحافل الأدبية. فقد صارت "حرية التعبير" والدفاع عنها من أهم القضايا التى حازت على اهتمام المجتمع اليابانى فى تلك الفترة بعد أن تناولتها الصحف، وكان لمساهمة أساتذة

الجامعات بآرائهم في تلك القضية تأثير كبير في توجيه الرأى العام لما يحظون به من احترام كبير في المجتمع. كما صار الجنس أحد النقاط المهمة التي حرص عليها الأدباء في تحليلهم النفسي لشخوص رواياتهم، ومفتاحاً لفهم الإنسان وكنه شخصيته، ولم يعد مجرد مصطلح يعنى التجاهل، ووجوب الابتعاد عنه بدافع أخلاقى، والذى كان سمة مميزة للمجتمع اليابانى قبل الحرب، حين كان يرسم صورة للمواطن المثالى بعيدة كل البعد عن واقع الإنسان الاجتماعى آنذاك.

وقد تفاعل في المقابل مع ما يسمى بقضايا الساعة، والتى كانت تشغل الرأى العام في داخل المجتمع وخارجه، وصارت مادة لكتاباتهم مثل حادثة انقلاب القطار الشهيرة في شمال شرق اليابان في محطة "ماتسوكاوا" عام ١٩٤٩، وقد وجهت التهمة إلى بعض أعضاء الحزب الشيوعى اليابانى، وتمت إدانتهم في المحاكمة الأولى، إلا أن المحكمة العليا أبرأت ساحتهم عام ١٩٦٣، أى بعد أربعة عشر عاماً، كذلك كانت الحرب في شبه الجزيرة الكورية، ومعاهدة الأمن والتحالف الأمريكى اليابانى، وحرب فيتنام، من القضايا التى اهتمت بها الرواية اليابانية، واهتم بها المجتمع، الذى صار الأدب والرواية على وجه الخصوص من أهم قضاياه المعاصرة.

٢ - المذاهب الغربية والقوميون الجدد:

لم تكن الحركة النقدية في معول عن تلك الساحة المضطربة، بل كانت تساهم بدورها الفاعل في تقديم المذاهب الأدبية التى كانت غالبة في العالم آنذاك؛ وكذلك كانت صفحات المجلات النقدية في اليابان تزخر بالسجالات الأدبية بين الأدباء أنفسهم بعضهم البعض، وبين النقاد كذلك، ولعل أهم تلك المجلات النقدية التى شهدت سجالات مذهبية، هى مجلة "الأدب الحديث"، التى نشرت سجالات بعنوان "السياسة والأدب" كان طرفها الأول "ناكو شيجيهارو" أحد رواد المذهب الماركسى، والذى كان يرى أن السياسة مقدمة عن الأدب الذى يجب أن يكون في خدمة اتجاهاتها/ أما الطرف الثانى فقد ساهم فيه هيرانو كين (Hirano Ken) (١٩٠٧ - ١٩٧٨) وأرا ماساتو (Ara Masato) (١٩١٣ - ١٩٧٩) بمقالات تتضح فيها الدعوة إلى النزعة الفردية التى تسعى إلى استقلالية الأدب، والحث على الاتجاه الإنسانى حتى وإن وصفت الفردية فيه بالأنانية، فالذات كانت دائماً من دعامات الأدب الحديث مثل "الشباب الثانى"، و"المذكرة الحمراء" كما خرج البعض بمقالات عن نظرية أدب الديمقراطية مثل أوداجيرى هيديو(Odagiri Hideo) وغيره.

ولعل أبرز الجماعات الأدبية التى تأثرت كثيراً بالآداب الأوروبية، تلك الجماعة التى ضمت ناكامورا شينشيرو (Nakamura Shnichiro) وكاتو شوئيتشى (Kato Shoichi) وفوكوناجا تاكيهيكو (Fu-kunaga Takihiko) وقد درس بعضهم الأدب الفرنسى في جامعة طوكيو أثناء الحرب وما بعدها، وكانوا يخشون من تأثير الحرب على ما يحملونه داخلهم من فن خالص كانوا ينشرون أعمالهم في مجلة تسمى "الجيل (Sedai) ولقد لفتت أنظارهم روح النقد الأوروبية. فنجد ناكامورا وقد تأثر بمارسيل بروست ينشر أعمالاً مثل "في ظل الموت"، و"إله الحب وإله الموت"، "في نهاية رحلة طويلة"، يتتبع فيها صورة المثقف المنعزل بأسلوب واقعى لم يكن مألوفاً في الأدب اليابانى. كما رسم "فوكوناجا" بطريقة رمزية عالم الوعى والإدراك عند الإنسان متتبعاً طريقة زميله "ناكامورا". أما "كاتو" فقد كانت له محاولة في كتابة الرواية باسم "في يوم صحو"، ولكنه اتجه إلى الكتابة عن الأدب والفن، وكذلك عن الثقافة اليابانية، وبرع في مقالاته النقدية، فعلى الرغم من أنه تخرج في كلية الطب في جامعة طوكيو، إلا أن قراءاته المتعمقة في الآداب الغربية معتمداً على إتقانه للإنجليزية والفرنسية والألمانية (وهو بذلك فريد بين اليابانيين) وقد أتاحت له ثقافة واسعة استطاع بها أن يقدم أعمالاً عن التيارات الأدبية في الغرب، كما استطاع نشر أعمال متميزة في الثقافة المقارنة والأدب المقارن، وما زال حتى اليوم وهو يقترب من عامه التسعين يطل على الساحة الثقافية بين الحين والآخر بمقالاته النقدية وأحاديثه في الأدب والحضارة.

كانت جماعة ناكامورا ورفاقه تطمح إلى خلق "حداثة جديدة" في أدب يابان ما بعد الحرب عن طريق نقل المذاهب الأدبية الغربية في القرن العشرين إلى مجتمع الرواية اليابانى، إلا أن

أسلوبهم الرمزى، واتباع مذهب التحليل النفسى وإغراقهم فيه وإصرارهم عليه، يبدو أنه لم يكن ملائماً لطبيعة تلك المرحلة من التطور الأدبى آنذاك، فلم يجدوا المناخ المناسب الذى يتيح مكاناً لاتجاهاتهم الجديدة.

فقد شهدت اليابان فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى ظهور العديد من الروايات التى حاول أصحابها على اختلاف توجهاتهم أن يتحرروا من قيد التقاليد الأدبية، واشتركوا جميعاً رغم اختلافاتهم على أن يقتربوا من الإنسان فى حياته اليومية ويجعلوه الموضوع الرئيسى لرواياتهم، فاقترب بعضهم من الإنسان العادى يتناول حياته اليومية فى رواياته، ولعل نوما هيروشى (Noma Hiroshi) (١٩١٥ - ١٩٩١) كان الأبرز فى هذا الاتجاه الذى حاول المزج بين الواقعية والاجتماعية فى تصوير الحياة اليومية والتحليل النفسى للشخصيات الأساسية وسبر غور الذات لديهم حتى يصل إلى الصورة الحقيقية للإنسان فيهم، ومن أهم أعماله فى هذا الاتجاه "لوحة قاتمة" و"قمر أحمر داخل الوجه" و"منطقة فارغة"، ومن أهم أعماله الأخيرة "دائرة الشباب"، والتى استغرقت منه قرابة ربع قرن حتى أكملها عام ١٩٧١م.

كان "نوما" يسعى دائماً لاكتشاف الإنسان الفرد داخل جماعته البشرية، لذلك كانت النزعة الاجتماعية هى الغالبة على أعماله فى مجملها. لكن على النقيض منه، كان ذلك الكاتب الجديد الذى أعلنت عنه روايته البكر "مجلس خمر منتصف الليل"، فقد اتخذ شينا رينزو (Shiina Rinzo) (١٩١١ - ١٩٧٣) المذهب الوجودى منطلقاً فكرياً لأعماله الروائية يتأمل فى عدمية الحياة، وينظر إلى كل ما يدعو إلى اليأس فيها، ويرجع النقاد ظهور هذا المذهب فى أعمال شينا إلى الأعمال المترجمة التى قدمت جان بول سارتر، وألبير كامى إلى المجتمع الثقافى فى اليابان فتأثر بهما شينا، كما تأثر غيره، إلا أن النقاد يضعونه فى مقدمة الروائيين الوجوديين. لم يكن اتجاه شينا إلى المذهب الوجودى إلا أحد المراحل فى حياته، بل ربما هو المرحلة قبل الأخيرة، حيث قبض عليه فى شبابه الأول بتهمة الاشتراك فى أنشطة خلايا الحزب الشيوعى، فكان يعتنق الماركسية التى تحول منها إلى الوجودية، ثم انتهى به الأمر إلى اعتناق المسيحية، وقد أحدثت تلك التحولات الفكرية كل التغيرات المتوقعة فى أعماله الأدبية، ويمكن لمؤرخى الأدب والنقاد تتبع ذلك فى أعمال مثل "مقدمة لا تنتهى"، والتى يرى فيها أن الإنسان يحصل على حريته المنشودة بالموت فكان يطمح إلى إحداث تغيير اجتماعى من خلال الوعى الوجودى. وتعامل أيضاً مع فكرة الحرية كفكرة رئيسية من خلال الإيمان، وبأسلوب سلس وساخر أحياناً فى روايتيه "فى أفق الحرية"، و"امرأة جميلة" يتضح فيهما انتقاله من الوجودية إلى المسيحية، ولكن الأكثر وضوحاً هى الفترة الانتقالية بين المذهبين.

لم يبدأ التأثر بالآداب الغربية فى اليابان فى تلك الفترة من بعد الحرب، لكن البدايات كانت مع بداية انفتاح اليابان على العالم الحديث فى أوروبا وأمريكا مع بداية إقامة الدولة اليابانية الحديثة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وقبل أن يأفل ذلك القرن كان قد تكون لليابان حصيلة لا بأس بها من الترجمات والدراسات المناسبة عن الآداب والأفكار فى العالم المتقدم، إلا أن التوسعات اليابانية فى آسيا منذ ثلاثينيات القرن الماضى وما تلاها من الدخول فى الحرب العالمية الثانية فرض حظراً على كل ما هو غربى وبالطبع الترجمة عن اللغات والآداب الغربية. إلا أنه قبل الحرب هناك من عرفوا كمترجمين وباحثين متخصصين فى الآداب والفلسفة الغربية، ومن بينهم كان "أوكا شوهيه" (Ooka Shohei) (١٩٠٩ - ١٩٨٨) الذى عرف قبل الحرب كباحث متخصص فى الأدب الفرنسى، وكمترجم لستندال، وكذلك للفيلسوف الفرنسى الأخلاقى إميل أوجست كارتيه المعروف باسم "آلان". لكنه بعد الحرب مارس الكتابة، واستطاع أن يضفى روحاً للرواية الأوروبية على رواياته التى كتبها بعد الحرب معتمداً فى البداية على تجربة الوقوع فى الأسر التى مر بها عندما أسره الأمريكيون فى الفلبين عندما كان مجنداً فى الجيش اليابانى هناك، فكتب عدة روايات منها "مذكرات الأسر"، و"مستشفى سان خوسيه الميدانى"، و"الأمطار فى ليتى". فقد أعطى الرواية إحساساً حياً يتضح فيه تأثير المنطق الغربى، فلم يكتف بتصوير الحرب كمأساة يصنعها البشر ويعانون ويلاتها، وإنما عالج الذات الإنسانية حين

تواجه الموت بأسلوب عقلانى يتميز بالرقى والذكاء، أعطى الرواية إحساساً يختلف عما كان فى روايات نوما شوهيه ورفاقه. أما فى روايته "نار السهول" التى رسم فيها ببراعة الحالة النفسية لجندى يتضور جوعاً فى ميدان القتال وكيف كانت أفعاله وتصرفاته، ليصل بذلك إلى فكرة "الله" أو الإله التى صارت إحدى قضايا المجتمع اليابانى المضطرب المنهزم أمام قوات غربية لمجتمعات تصوروا أن الدين والعقيدة أساسيان لأفكارهم وفلسفتهم الاجتماعية. استمر "أوكا" فى إعماله للأسلوب الفرنسى فى تصوير الحالة النفسية لأبطال رواياته، ولكن فى خلفية يابانية، نرى ذلك فى روايته "السيدة موساشينو"، وروايته "ماكياج" التى يصور فيها ما يحدث بين الرجل والمرأة من شد وجذب فى الحياة اليومية لكن مسرح الأحداث تتنوع فيه مشاهد متنوعة للطبيعة اليابانية الجميلة فى المناطق الجبلية والسهول والشواطئ.

كانت مشاهد الطبيعة اليابانية، وما تمثله من معانى خاصة مقدسة لدى اليابانيين لارتباطها بموروثهم الثقافى والعقائدى، من العناصر المهمة التى حرص عليها تيار الروائيين رأوا فى التغيير الذى يطرأ على المجتمع اليابانى فى فترة ما بعد الحرب، واختفاء بعض القيم والتقاليد الاجتماعية، واختلال بعض المفاهيم، ما يؤثر بالسلب على الخصوصية الثقافية لليابان، ويفقد الإنسان اليابانى الكثير من مقومات شخصيته، التى كان يستمدها من ماهية اليابان الوطن ذى الميزات الفريدة التى يعتقدونها ويؤمنون أنها سر اعتزازهم بأنفسهم. لم يكن ظهور هذا التيار الفكرى فى الرواية اليابانية رد فعل ساذج لانتشار المذاهب الغربية، فقد كان بعض رواد هذا التيار ممن تأثروا بالآداب الغربية، بل ودرسوا الثقافة الأوروبية بشكل عام، إلا أن دافعهم الأول كان الحرص على الإبقاء على الخصوصية الثقافية لليابان بتسجيل كل ما هو جميل وراق فى الطبيعة وما لها من قدسية، والتقاليد اليابانية وإرثها التاريخى وما تتركه فى نفس الإنسان اليابانى من أثر يرسخ أقدامه على الأرض ويعتقل روحه، تلك الروح التى حاول أصحاب ذلك التيار أن يصلوا إليها بأعمالهم ليحافظوا عليها ويحموها من غثاثات ما يصل إليهم من الخارج وما قد يصلون إليه هم بأنفسهم فى الداخل إثر تلك الصدمة القوية والتى استمرت عدة عقود بعد الهزيمة.

لكل ما سبق يمكن أن نطلق على أصحاب هذا التيار اسم "القوميين الجدد".

ويعد كاواباتا ياسونارى (Kawabata Yasunari) (١٨٩٩ - ١٩٧٢) رائداً فى ذلك التيار، كان قد عرف كروائى فى فترة ما قبل الحرب، وقضى سنوات الحرب منعزلاً يقرأ فى كلاسيكيات الأدب اليابانى، ولكنه أيقن أن ما حدث بعد الحرب يهدد بفقدان الكثير من الخصوصية اليابانية، فكانت رواياته "بلاد الثلج"، و"ألف طائر كركى"، و"صوت الجبل" التى أضفى فيها بأسلوبه المتميز لمسات كثيرة حالمة من عالم الأدب اليابانى الكلاسيكى، حتى وهو يصور فيها علاقات إنسانية معقدة، ونزعات نفس تتجاوز الكثير من حدود المسموح إلى الممنوع، كل ذلك فى تناغم مع الطبيعة الخلابة فى مدينة "كماكورا"، كذلك رواياته "أهل طوكيو"، و"كونها امرأة" وغيرهما، وتعد آخر رواياته "العاصمة القديمة" معلماً مهماً فى أدب كاواباتا الذى كرس قلمه لإبراز الجمال اليابانى فى وجود التقاليد التى تبرز كل ما فى الإنسان من جمال ورونق عندما جعل من "كيوتو" العاصمة اليابانية القديمة، ومرجع التقاليد ومعايير الجمال مسرحاً لشخصيات روايته وأحداثها. ولعل هذا كان السبب وراء منحه جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٦٨ كثانى آسيوى يحصل على هذه الجائزة بعد شاعر الهند "طاغور"، وكما ذكرت الأكاديمية الملكية السويدية فى سبب منحه الجائزة أنه "صور فى حس أدبى رائع المشاعر الخالصة لليابانيين"، وكان عنوان كلمته التى ألقاها فى حفل تسلم الجائزة "أنا من اليابان الجميلة" خير دليل على ذلك.

أما ميشيما يوكيو (Mishima Yukio) (١٩٢٥ - ١٩٧٠) الروائى والمسرحى، فهو يعد من أهم الروائيين الذين أثروا فى الحركة الأدبية اليابانية بعد الحرب، لما تميز به من جمال العبارة، ورصانتها، وشعوره الراقى بالجمال، وإحساسه المرهف بطبيعة العصر ومتغيراته، ولما استطاع أن يصنعه لنفسه من لون خاص لم يتكرر منذ روايته الأولى "اعترافات قناع" التى قدمته إلى عالم الرواية وهو فى الرابعة والعشرين من عمره، يروى فيها اعترافات جنسية منذ مرحلة الصبا،

وتبدو وكأنها سيرة ذاتية، لكن الكاتب نفسه وبطلها الذى يتحدث بضمير المتكلم (أنا) يصنعان قناعاً مزدوجاً فتمتزج فيها الحقيقة بالكذب. جاءت رواياته بعد ذلك تحمل موضوعات ومواد غير معتادة، بل وغير عادية تبرهن على ما كان يؤمن به هو من أن رسالة الفن هى أن "يبرهن على الحياة بعدم وجودها". وفى روايته التالية "عطش الحب" (١٩٥٠) ترتكب بطلة الرواية جريمة قتل بدافع الغيرة، وأصدر فى نفس العام رواية أخرى هى "زمن الأزرق"، وفى العام التالى "ألوان ممنوعة". إلا أن تغيراً ما طرأ على رواياته بعد عودته من جولة فى أوروبا، مثل روايته "صخب الموج" التى اعتبرها النقاد رواية معتدلة، أما العمل المهم الذى أحدث ضجة فى الأوساط الأدبية فكان روايته "معبد القبة الذهبية" (١٩٥٦) والتى استمد موضوعها من حادث طريق المعبد الذهبى فى مدينة "كيوتو" قبل ست سنوات من صدورها، والتى بدت فيها نزعة السخرية (Cynicism) فى مراحلها الأولى، كما أثارت روايته "بعد الاحتفال" قضية الحرية الشخصية، وخصوصية الفرد وحقه فى الحصول عليها، وقد ترجمت معظم أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية، ورشحته الصحف ووسائل الإعلام للحصول على جائزة نوبل فى الأدب؛ لكنه فى عام ١٩٧٠ أتم روايته "بحر الخصوبة" التى قال عنها إنها العمل الذى كرس له حياته، وهى تناقش قضية الولاء للوطن وللإمبراطور مستمدة مادتها من أحداث تاريخية فى ثلاثينيات القرن الماضى أدت إلى إحكام العسكريين قبضتهم على السلطة واقتياد اليابان إلى عشر سنوات من الحروب انتهت بالهزيمة، وفقدان اليابانيين للاتجاه، الذى ظلوا طوال عقود ما بعد الحرب يبحثون عنه، وحاول ميشيما فى رواياته ومقالاته وخطبه الحماسية وأحاديثه الإذاعية أن يزيح عن الرؤية كل ما غام عليها من مشاهد، ليعيد إليها معالم ذلك الاتجاه المفقود. كان قد كوّن جماعة ممن التفوا حوله من الشباب سماها "جماعة الدرع" اعتاد أفرادها وهو معهم القيام ببعض التدريبات القتالية، واختاروا لأنفسهم زياً موحداً ووضعوا لأنفسهم تقاليد كتلك التى كانت لفئة المحاربين (الساموراى) فى القرن التاسع عشر وما سبقه. فى الخامس والعشرين من نوفمبر عام ١٩٧٠اقتحم ميشيما وجماعته مركز قيادة قوات الدفاع الذاتى اليابانية، واحتل غرفة رئيس الأركان وخرج إلى القوات التى كانت قد تجمعت تحت الشرفة وألقى عليهم خطبة حماسية فى معانى الوطنية والاعتزاز بالقومية اليابانية، وأنهاها بسؤال لهم "من منكم يموت معى من أجل هذا البلد؟" لكنه قوبل باستهجان ونعتوه بكلمات قاسية، فانسحب إلى داخل الغرفة وأنهى حياته منتحراً على طريقة الساموراى عندما ينهزم ويخفق فى مهمة كرس لها جهداً وعمراً، ولحق به بعض ممن كانوا معه. كان انتحار ميشيما فى قيادة قوات الدفاع الذاتى، وبالطريقة التى نفذ بها، وما حملته من دوافع ومعان وردود أفعال متباينة بين مستنكر ومتعاطف ومتسائل، وكانت نفس الردود لها أصحابها فى خارج اليابان. (وقد نوه يوسف إدريس عن تلك الحادثة فى كتابه "اكتشاف قارة").

فى نفس جيل ميشيما كان أبيه كوبو(Abe Kobo) (١٩٢٤ - ١٩٩٣) روائياً ينتمى أيضاً إلى نفس التيار القومى، ولكنه عبر عن ذلك بأسلوب مختلف ليس فى نفس جاذبية وعمق وتأثير ميشيما، لكنه أكثر هدوءاً، واستطاع أن يجمع حوله الكثير من المعجبين ويصنع لنفسه مكانة فى تاريخ الرواية اليابانية المعاصرة؛ فقد كتب روايته الأولى "دليل طريق النهاية" عام ١٩٤٨ وهو ما زال طالباً فى كلية الطب، وظهرت ملامح أدبه المميزة فى روايته "الجدار" والتى حصل بها على جائزة "أكوتاجاوا" الأدبية عام ١٩٥١ والتى تبدأ بأحداث غريبة حين يستيقظ بطلها ذات صباح وقد فقد اسمه، وحين يذهب إلى عمله يجد نفسه جالساً على مكتبه ولكن باسم شخص آخر. وفى العام التالى تصدر له "راكون برج بابل"، وتتوالى أعماله تباعاً فنرى فى روايته "صيد العبيد" أن عشيقة صائد العبيد ليست إنساناً لكنها مخلوق فقد ذاته وصار نوعاً من الحيوان ليس معروف حتى اسمه أو نوعه له شكل البشر، فكان يصور فيها آلية علاقة العصر بالوجود الإنسانى وما تفقده فيه من مكونات إنسانيته؛ وفى روايته "امرأة المال" ١٩٦٢م، كان يعبر أيضاً عن نفس الفكرة. وكان يرى أن الإنسان المعاصر لم يفقد فقط وجهه الحقيقى، بل إنه فقد حتى الأقنعة فى روايته "وجوه الآخرين" ١٩٦٤م؛ وله أيضاً "الخرائط المحترقة" ١٩٦٧م. كان أبيه فى رواياته يستصرخ الإنسان

اليابانى المعاصر الذى يكاد يدفن حيًا، أن ينهض ويستعيد اسمه ووجهه وهويته، ولكن بأسلوب يتصف بأنه "ما وراء الواقعية".

٣ - واقعية الجيل الجديد :

يصر مؤرخو الأدب ونقاده اليابانيون على أن تكون الحرب هى العلامة التى يؤرخون منها لأجيال الأدباء والروائيين، فهاهم يطلقون على أولئك الذين عاشوا فترة شبابهم أثناء الحرب "بالجيل الثالث"، وهاهم أيضًا يسمون من كانت طفولتهم هى نفس سنوات الحرب "الجيل الجديد"؛ لكن النظر إلى الحركة الأدبية اليابانية واتجاهات الرواية المعاصرة فيها من خارج حدود الأرخبيل اليابانى يجعلنا أكثر حرية فى الخروج قليلاً عن ذلك الإطار الذى وضعوه لأنفسهم.

يختلف روائيو الجيل الجديد عن سابقيهم فى أنهم لم يغرقوا أنفسهم فى المذاهب الفكرية أو النظريات الفلسفية، بل صاروا أكثر قربًا والتصاقًا بالحياة اليومية للأناس العاديين، وكذلك أكثر ابتعادًا عن تبنى وجهات نظر سياسية أو اجتماعية، وقد تختلط لديهم أجزاء من سيرهم الذاتية أو تجاربهم الخاصة بموضوعات الحياة المعيشية مثلما تجد فى رواية "مشهد على شاطئ البحر" ١٩٥٩م لياسوؤكا شوتارو (yasuoka shotaro) (١٩٢٠م) التى يقص فيها تجربة أمه التى أصيبت بالجنون وأودعت مصحة نفسية على شاطئ البحر في محافظة "كوتشى"، مسترجعًا أحيانًا صورًا من الماضى يمزجها بصور من الواقع، الذى تأثر بالتغيرات الاجتماعية، التى حدثت فى اليابان المعاصرة وأدت إلى انهيار نظام الأسرة الكبيرة المتماسكة، وأحدثت فجوة فى الوعى بين الآباء والأبناء، وبين الزوجات والأزواج.

وفى روايته "بعد أن يسدل الستار" (١٩٦٧م) يؤكد ياسوؤكا على نفس الأفكار التى تبناها فى روايته السابقة، وظلت فى معظم ما تلاها من أعمال.

ينتمى يوشيوكى جونوسكيه (yoshiyuki jun-nosuke) (١٩٢٤ - ١٩٩٤م) إلى نفس الاتجاه الذى يصور الواقع الاجتماعى للإنسان اليابانى فى حالته الجديدة بكل ما فيها دون خجل، فقد كان "الجنس" هو البعد الرئيسى لرواياته يحلل من خلاله التغيرات النفسية التى طرأت على اليابانيين المعاصرين، الذين عاشوا حياتهم متباعدين عن الآخر من حولهم، وصارت لهم مفاهيمهم وقناعاتهم الخاصة التى استقرت فى وعيهم حول علاقاتهم الحميمة، وعلاقة الآخر بهم، كانت تلك الأفكار محورًا لرواياته مثل "دفقات مطر"، و"قطيع نباتات فوق الرمال"، و"غرفة مظلمة"، وقد تركت كتاباته فى وجدان معاصريه وقرائه معنى جديدًا للحب وللعلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة، ولعل روايته "النجوم والقمر فتحات فى السماء" (١٩٦٦م) أفضل ما عبرت عن مميزاته الأدبية، ومعانيه الفكرية.

أما إندو شوساكو (endo shusaku) (١٩٢٣ - ١٩٩٦م)، فكانت قضيته هى البحث عما يملأ ذلك الفراغ الروحى الذى عجز اليابانيون أن يجدوا ما يملئون بين جدران المعابد البوذية والمزارات الشنتوية على كثرتها وانتشارها وقد كان للواقع اليابانى أثره فى أن ينحو إندو ذلك المنحى فى رواياته، فهو نفسه قد اعتنق المذهب الكاثوليكى، فبعد أن درس الأدب الفرنسى فى جامعة كيو "سافر إلى فرنسا لدراسة الأدب، وبخاصة الأدب الدينى. وجاءت روايته "البحر والسم" (١٩٥٧م) عرض فيها لمدى شعور الإنسان بالذنب عندما يقوم بعمل لاإنسانى، أو عمل يجافى الأخلاق والطبيعة البشرية، وقد جعل من حادثة قيام بعض الأساتذة فى كلية الطب بجامعة كيوشو فى جنوب اليابان بتشريح جسد إنسان وهو على قيد الحياة فى أحد دروس التشريح، وقد أثرت تلك الحادثة فى ضمائر اليابانيين ووجدانهم آنذاك؛ وفى روايته "الصمت" ١٩٦٦م كان محورها يدور حول قضية وجود الله وقد استمد مادتها من تلك الفترة التاريخية فى النصف الأول للقرن السابع عشر حين منعت الحكومة المسيحية، وطردت المبشرين الأجانب، والرواية تصور فترة القبض على بعض المبشرين البرتغاليين ووضعهم أمام أحد خيارين، التنكر للعقيدة، أو القتل، وفى الوقت نفسه تعقد الرواية نوعًا من المقارنة لتظهر الاختلاف بين كل من البيئة الثقافية والفكرية فى اليابان، والغرب الأوروبى.

لم يختلف من أطلق عليهم "الجيل الجديد" عن سابقيهم من الجيل الثالث فى اتجاههم نحو الواقع الحياتى للناس، إلا أن ازدهار الصحافة ووسائل

الإعلام ومساهمة بعضهم بنشر رواياتهم على صفحات الصحف والمجلات وتسليط الأضواء الإعلامية عليهم، جعلت العبارة الأدبية عند ذلك البعض تبتعد عن الصياغات المألوفة، بل والمتوقعة أحيانًا وجعلت بعض النقاد يرى فى أعمال بعضهم غياب اللياقة الجمالية، والافتقار إلى الحس الجمالى الذى يراعى ما كان متعارفًا عليه آنذاك من عرف وتقاليد حتى فى الروايات التى تجعل من الجنس أو العلاقات الحميمة مادة لها، وقد وجهت تلك الآراء النقدية لرواية "موسم الشمس" (١٩٥٥م) التى كتبها إيشيهارا شنتارو (ishihara shintaro) (١٩٣٢م) وهو طالب فى الجامعة وحصل بها على جائزة الروائى الجديد، وفى العام التالى حصل بها أيضًا على جائزة "أكوتاجاوا"، وقد اعتبرها البعض حادثة اجتماعية فلم يبخل فيها بالتفاصيل الحقيقية للعلاقات الحميمة لأبطال الرواية، وكما أثارت استهجان الكثيرين، رأى فيها كثيرون أيضًا شيئًا جديدًا لا يعبر عنه إلا كاتب جديد. ولإيشيهارا أيضًا روايات أخرى مثل "الشرخ" ١٩٥٨م، و"الفعل والموت" ١٩٦٤م، و"الغابة المتكسلة" ١٩٧٠م، لكنه اتجه فى معظم فترات حياته للصحافة والسياسة، فشغل منصب الوزير لأكثر من مرة وعمل محافظًا للعاصمة فترة طويلة عرف فيها بآرائه القومية، وسياسته الداعية للخروج من تحت المظلة الأمريكية، على الرغم من كونه عضوًا بارزًا فى الحزب الليبرالى الحاكم.

مع ازدهار الصحافة برز روائيون من بلاط الصحافة، لعل كايكو كين (kaiko ken) (١٩٣٠ - ١٩٨٩م) أكثر من لفت إليه الأنظار بينهم، فقد عرف بعبارته التى وصفت بأنها محطمة، فقد كتب عن الفساد فى الجهاز الإدارى، وكانت روايته "الملك العارى" ١٩٥٧م والتى حصل بها على جائزة "أكوتاجاوا" ترسم فى صورة مقارنة سلوك أعضاء لجنة تحكيم تفحص لوحات رسمها أطفال، ولوحة بسيطة رسمها صبى صغير. وله أيضًا "العملاق واللعبة"، و"سلالة روبنسون"، لكن تحقيقاته كمراسل حربى فى حرب ڤيتنام والتى صدرت بعنوان "مذكرات حرب ڤيتنام" وإن لم تكن رواية بالمعنى المتعارف عليه؛ إلا أنها تعد علامة مميزة فى تاريخه الأدبى.

وينتمى لهذا الجيل أوئيه كينزابورو (oe ken-zaburo) (١٩٣٥م) ثانى أديب يابانى يحصل على جائزة نوبل عام ١٩٩٤م. لم يستطع أوئيه أن يعيش بمعزل عن الشأن السياسى، أو الحالة الاجتماعية فى بلاده تمامًا مثل سابقيه فقد درس الأدب الفرنسى فى جامعة طوكيو، وتأثر بأفكار چان بول سارتر، وعايش مشاكل جيله وقضاياه، مثل حركة المعارضة الشديدة لاتفاقية الأمن والدفاع المشترك مع الولايات المتحدة، وقضية النظام السياسى والمعارضين له، والطريقة التى يحيا بها المثقفون ودورهم، وكذلك تحول القرى اليابانية إلى ما يشبه المدن الصغيرة وفقدان الريف لمزاياه يومًا بعد يوم. وقضايا العنف، والجنس والانتحار وغيرها، كل ذلك ألقى بثقله على أعماله، فنجد روايته "فوت بول فى العام الأول من مانئين" (١٩٦٧م)، يعود فيها مائة عام إلى الوراء فى عصر "مانئين" حين قامت انتفاضة كبيرة للفلاحين، حاول أن يعوض فى ذكراها المئوية ما يشعر به من اليابانى المعاصر فى ستينيات القرن الماضى من انكسار وإحباط فى الواقع، ولكنه لا يستطيع الهروب منه، ولا ينجح أيضًا فى مواجهته ويعانى ذلك التمزق فى داخله؛ ونجده يحاول فى رواية سابقة بعنوان "تجربة خاصة" (١٩٦٤م)، يرسم صورة للشباب المعاصر الذى يشعر بأنه فى عزلة إجبارية عن المشاركة الفعالة، ولا يستطيع أن يكون لنفسه تصورًا مثاليًا للحياة، يحاول أن يثبت وجوده فى الجنس، أو العنف والإرهاب أحيانًا. ويقسم أوئيه البشر إلى نوعين متعارضين "إنسان يميل إلى الجنس"، و"إنسان سياسى"، ويرى أن الشباب اليابانى ينتمى للنوع الأول، ويرى فى ذلك سبب مأساته المعاصرة. لم يتوقف أوئيه عن الكتابة بعد حصوله على جائزة نوبل، بل انطلق إلى الصحف بعدة مقالات له فى قضايا عدة، ويعد النقاد كتاباته فى أوائل القرن الحالى مرحلة جديدة فى حياته الأدبية وبصفة خاصة روايته "أطفال المائتى عام" (٢٠٠٣م) فيها يلتقى ثلاثة أطفال جاءوا من الماضى ومن المستقبل، لتنعقد بينهم صداقة تتخطى الزمن، مفعمة بالحزن والشجاعة والمزاح أيضًا، ثم يظهر شخص جديد أمامهم، لتأخذ الرواية منحى آخر، فيكتشف الجميع أن اللحظة الآنية هى التى يستطيع الجميع أن يحياها ويعيش

فيها تجربة الحياة، ولهذا فهم ينجذبون لعمق الماضى وللضوء القادم من المستقبل، والبشر وحدهم هم الذين يستطيعون إدراك ذلك ويعيشون العالم الآنى. يقول أوئيه فى كلمته على غلاف الرواية: "بينما يتقدم بى العمر كروائى، أريد أن أكتب الحقيقة الآنية والدهشة الحالية، وقد وعدت أسرتى وأصدقائى الصغار بذلك، ثم قام كل من الطفل والعجوز بداخلى يشحذ قواهما حتى يصقلا العبارات".

يمكننا أن نطلق اسم الجيل الجديد أيضًا على هؤلاء الروائيين الذين ولدوا بعد نهاية الحرب، فهم يقدمون لنا نوعًا مختلفًا من الرواية، فلم يعد يعنيهم أمر الحرب أو ما كان منها فى زمنها، لكنهم يعيشون زمنهم، يستشعرونه كل منهم بطريقته الخاصة؛ فيغوص كل منهم فى قضية يحاول أن يصل إلى أعمق نقطة فيها، يجعلها همه الأول وشغله الشاغل لسنوات يعالجها بطريقته. فنجد مياموتو تيرو (miyamoto teru) (١٩٤٧م) قد انشغل بتلك القضية الأبدية القديمة الجديدة وهى معنى الحياة والموت عند الإنسان، وثلاثيته المعروفة بثلاثية النهر "نهر الطين" ١٩٧٧م، "نهر ذبابات النار" ١٩٧٨م، "نهر دوتونبورى" ١٩٧٨م تتناول ملحمة الإنسان فى بلدة قديمة مازالت تحتفظ بمشاهد لفترة ما بعد الحرب باقية فيها رغم مرور أكثر من ثلاثة عقود، تحتفظ بذكرى الموت فى جانب، ويبحث الإنسان فى جانبها الآخر عن معانى الحياة. هكذا تظل الحرب ونهايتها المأسوية ملقية بظلالها بعيدًا عبر ستة عقود فى وجدان الرواية اليابانية، حتى تلك التى يعتقد أصحابها أنهم بعيدون عنها وقد تخلصوا تمامًا من كل تأثير لها، فلا ينتبهون إلا ويجدونها فى ظل هنا أو مشهد هناك يفرض نفسه على الواقع، وبالطبع على الفن؛ إنها ذلك الحجر المقدس القابع هناك فى كل مكان ما من اللاوعى، حتى وإن تباعد الزمن، وحاول الروائى أن يجد عالمًا أرحب؛ لكن يبدو أن موراكامى هاروكى (murakami haruki) (١٩٤٩م) على وشك أن ينجح فى ذلك، فهاهو يحاول أن يبتعد فى عالم خاص، وكما نرى من عناوين رواياته مثل "نهاية العالم وأرض العجائب" ١٩٧٥م، و"استمع لأغنية الريح" ١٩٨٢م، وروايته "غابات النرويج" ١٩٨٧م التى ترجمت للغات عدة، يحاول أن يخلق عالمًا رومانسيًا يفتقده كثيرًا الإنسان المعاصر.

٤ – روائيات معاصرات:

من المتعارف عليه أن فن الرواية كغيره من الفنون لا يصنف حسب نوع مبدعه ذكرًا كان أم أنثى، لكن ما يضفيه المبدع من روح إبداعية أو لمسات تميزه عن غيره تجعل لعمله تلك الطبيعة الخاصة التى تميزه عما سواه. أما ما صار يطلق عليه "أدب نسائى"، فهى تلك الروايات التى يعبر فيها مبدعها عن المرأة وقضاياها والتى هى جزء من قضايا المجتمع، ويلمس فيها بقدر أكبر من غيره مشاعر المرأة وخلجات نفسها وزوايا رؤيتها لأمور الحياة. وبهذا المعنى يمكن للروائيين أن يعبروا عن ذلك فى أعمالهم، كما يمكن للروائيات أن يكتبن عن عالم الرجال ويتخذنه مادة لأعمالهن الإبداعية، وبهذا المعنى أيضًا لا تعد أعمال الروائيات ظاهرة أو اتجاهًا أدبيًا يجب أن تتضمنها هذه السطور، بل قد يعد هذا تمييزًا وتخصيصًا غير محمود. إنما تتبادر إلى الأذهان صور منقوصة عن المرأة اليابانية كلما جاء ذكر اليابان وثقافتها أو أدبياتها، ولهذا كان لابد من تخصيص هذه السطور لا للكتابة عن الروائيات كظاهرة أو عن أعمالهن كاتجاه فى الرواية اليابانية بل لتوضيح حقيقة دورهن فى فن الرواية اليابانية.

تدين الرواية اليابانية بنشأتها إلى الروائية الأولى "موراساكى شيكيبو" (murasaki shikibu) فى القرن العاشر الميلادى، فكانت روايتها "قصة جينچى" أول عمل روائى طويل تكتمل له عناصر الرواية بكل المقاييس النقدية، والتى تناولت فيه الحياة العابثة للأمير "جينچى"، وحياة القصور آنذاك. كما تعد مذكراتها من أوائل أعمال السيرة الذاتية، وتبعتها فى ذلك بعض الكاتبات أيضًا من نفس العصر، وظهر أيضًا فى القرن الحادى عشر فن المقال والذى كان من أشهر كتابه سيدة من وصيفات البلاط هى "سيشوناجون" (seisho nag-on) والتى جمعت أعمالها عن الحياة العاطفية والنفسية، وعن الطبيعة وجمال الفصول الأربعة، وعن الحياة ومفارقاتها فى عبارات جميلة وصور رقيقة، كما كتبت أيضًا سيرتها الذاتية. هكذا كانت

المرأة هى مبدعة الرواية الأولى فى اليابان، وإن لم تكتب بالضرورة عن المرأة، وكذلك كانت المرأة فى الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر وغيره مبدعة وفاقت أعمالها ما كان للمبدعين الرجال غزارة وتميزاً فى عصور مختلفة حتى ما قبل الحرب العالمية الثانية.

ولم يكن مستغرباً أن تكون "مياموتو يوريكو" فى مقدمة من عاودوا نشاطهم الأدبى بين كُتّاب أدب البلوريتاريا، كذلك شاركت الروائيات المعاصرات فى كل الحركات والاتجاهات الأدبية منذ نهاية الحرب، ومازلن يشاركن بإبداعاتهن حتى اليوم. وكان من بينهن بالطبع من عبرن عن المرأة ومشكلاتها وقضاياها، مثل رواية "صوت مباغت" للروائية المعاصرة "كونو تايكو" (kono taeko) (١٩٢٦م) والتى تتناول فيها المرأة التى ترفض أن تكون أماً، ولا ترى أن الأمومة تناسبها.

كما تناولت "أريوشى ساواكو" (ariyoshi sawako) (١٩٣١ - ١٩٨٤م) المشكلات الاجتماعية التى تعانى منها المرأة مثل الطلاق، وهجر الأزواج للأسرة، ولكنها حاولت علاج تلك المشكلات بصورة أوسع على نطاق المجتمع ككل مثل رواية "نهر كى"، ورواية "التلوث المركب".

ومن الروائيات المرموقات أيضاً "سونو أياكو" (sono ayako) (١٩٣١م) ومن أعمالها التى وضعتها فى مكانة متميزة بين أقرانها من الروائيين فى الجيل الجديد، "ضيوف من بعيد"، و"قصة تارو"، ومجموعة مقالات جمعت تحت عنوان "من أجل من نحب؟".

وحاولت "تسوشيما يوكو" (tsushima yuko) (١٩٤٧م) أن تبحث عن معنى الحياة عند المرأة، وتتجول فى نفس المرأة المعاصرة فى روايتها "على شاطئ نهر النار" (١٩٨٣م).

أما "مياؤ توميكو" (miyo tomiko) (١٩٢٦م) فقد جعلت من تجربتها الشخصية مادة لأشهر أعمالها "الصيف الأحمر" (١٩٨٥م) تستعيد فيها ذكريات شبابها. ومن نفس الجيل أيضاً تبرز "يامازاكى تويوكو" (yamazaki toyoko) (١٩٢٤م) التى بدأت الكتابة أثناء عملها الصحفى، ثم تركت الصحافة وتفرغت للكتابة، وكرست كل أعمالها للحديث عن إقليم أوساكا ومنطقة غرب اليابان، وقد اشتهرت بكتابة الروايات الطويلة التى تمتد لعدة أجزاء مثل رواية "البرج الأبيض" فى خمسة أجزاء استمرت فى كتابتها من عام ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢م والتى تتناول كلية الطب فى جامعة أوساكا كمكان للأحداث وتصور تنازع النفس البشرية بين الواجب الإنسانى والمهنى، والسعى نحو السلطة والشهرة. وقد ساعد الإعلام على انتشارها وشهرة كاتبتها حين صارت مسلسلاً تليفزيونياً ناجحاً، ومن أعمالها الطويلة أيضاً والتى صارت مسلسلات تليفزيونية "بين وطنين" فى ثلاثة أجزاء كانت الحرب الثانية وما تسببت فيه من مآس إنسانية هى مادتها الأساسية، وجاءت روايتها "شمس لا تغيب" فى أجزائها الخمسة لتكمل تلك الحلقة من الروايات الطويلة.

من بين الروائيات المعاصرات أيضاً هناك "ماسودا ميزوكو (masuda mizuko) (١٩٤٨م) والتى كانت روايتها "خلية وحيدة" هى التى لفتت إليها الانتباه عام ١٩٨٦م، التى صورت فيها كيف يمكن للإنسان أن ينعزل عن الآخرين، وكيف يمكنه أن ينجح فى أن يحيا وحيداً على عكس ما كان يدعو إليه المجتمع آنذاك من ضرورة التمسك بجذوره الأسرية وتأكيد الارتباط بها.

ولا يمكن أن ننهى تلك السطور عن الروائيات المعاصرات فى اليابان دون أن نذكر ذلك الاتجاه الجديد الذى تمثله "يوشيموتو بانانا" (yoshimoto ba-nana) (١٩٦٤م) التى استطاعت فى فترة قصيرة أن تستقطب عدداً كبيراً من القراء والمعجبين بفنها الروائى فى خارج اليابان؛ حيث ترجمت أعمالها إلى لغات مختلفة فضلاً عن ملايين القراء داخل اليابان من أجيال مختلفة وليس من الشباب فقط حين أصدرت عام ١٩٨٧م روايتها "المطبخ"، و"تسوجومى" عام ١٩٨٨ فهى تعيش العصر بكل ما فيه، وتمتص كل ما حولها من ثقافة مثل ثقافة الكارتون وما نسميه ثقافة التليفزيون، وكل جوانب الحياة اليومية المعاصرة، نعيشها كما يعيشها كل جيلها، بل وأحياناً الأجيال التالية من مراحل عمرية أصغر، ثم ترسم كل ذلك بحس خاص، يجعلها من النماذج الفريدة التى تمثل اتجاهاً لا يمكن إغفاله من اتجاهات الرواية اليابانية المعاصرة.■

الرواية الأردية المعاصرة في الهند
الأديبة قرة العين حيدر نموذجا

أ.د . يوسف عـامر

من المعروف أن بلاد الهند تتمتع بمكانة رفيعة فى الفن القصصى منذ مئات السنين، فقصص"كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع ترجع إلى أصل هندى، ألفها الفيلسوف "بيدبا" فى القرن الرابع قبل الميلاد باللغة السنسكريتية، ثم ترجمت إلى اللغة الفارسية القديمة (الفهلوية)، وقام عبد الله بن المقفع بنقلها إلى العربية. أما عن فن الرواية فى اللغة الأردية فقد نشأ على يد الأديب نذير أحمد حين نشر أول رواية له سنة ١٨٦٩م وتلاها بروايات كثيرة يعالج فيها كافة قضايا المجتمع الهندى المسلم آنذاك.

مرت الرواية الأردية بمراحل كثيرة من التطور حتى وصلت إلي مكانة معروفة بين الآداب العالمية، وتأثرت بكافة المذاهب الأدبية واتجاهاتها. وهى فى كل حال تعكس صورة المجتمع الهندى والباكستانى فى شتى جوانب حياته، كما تلقى الضوء على ثقافة هذه المجتمعات وقيمها ومعارفها المختلفة.

" قرة العين حيدر" أديبة معاصرة، نالت الكثير من الجوائز أهمها جائزة الدولة التقديرية التى منحتها إياها الحكومة الهندية لخدماتها الفريدة فى اللغة الأردية وآدابها، وخاصة فى فن الرواية وإثراء الفكر الإنسانى.

نشأت قرة العين حيدر وتربت فى أسرة عريقة عُرفت بفضلها وعلمها؛ فأمها الأديبة نذر سجاد حيدر (١٨٩٢- ١٩٦٧)، التى أثرت الأردية بكتاباتها ورواياتها، ومن رواياتها المعروفة "اختر النساء"، التى نشرت سنة ١٩٠٨م. وأبوها "سجاد حيدر يلدرم" (١٨٨٠-١٩٤٣) الأديب المعروف، الذى يعده النقاد بأنه أول من كتب فى فن القصة القصيرة فى اللغة الأردية، وترجم الكثير من الأدب التركى إلى نظيره الأردى، وسافر أثناء وظيفته إلى كثير من دول العالم؛ فاطلع على ثقافات مختلفة مما أثر بالتالى عليه وعلى أديبتنا، التى أنتجتها الثقافة الهندية المتنوعة مصادرها،

وأحداث القرن العشرين، خاصة الصراع بين المسلمين والهندوس، والصراع بين التمسك بالقديم والموروث وبين التفرنج أو الحديث، وانهيار النظام الإقطاعى، وظهور الحركات التقدمية، وصحوة التعليم وخاصة تعليم المرأة، وسقوط الخلافة التركية، والحربين العالميتين، وجلاء البريطانيين عن الهند، وتقسيمها إلى الهند وباكستان، والحربان اللتان دارت رحاهما بين هاتين الدولتين واللتان نتج عنهما تقسيم باكستان إلى دولتين: باكستان وبنجلاديش. فهذه الأحداث مجتمعة أثرت فى الأديبة تأثيراً مباشراً فى شخصيتها وفى إبداعاتها. كما اطلعت على الآداب الشرقية والغربية، واستفادت من الرواية الإنجليزية بما يتناغم وطبيعة الأردية لغة وأهلاً.

ولدت قرة العين حيدر فى ١٩٢٦م بمدينة "على كره" بولاية أتربرديش شمال الهند، وعلى مسافة ساعتين بالقطار من العاصمة نيو دلهى. وتوفيت فى ٢١ أغسطس ٢٠٠٧م. تنتمى قرة العين حيدر إلى أسرة عريقة، فقد انتقل أجدادها من ترمذ بوسط آسيا إلى الهند فى عهد الدولة المغولية (١٥٢٦-١٨٥٧م)، وحصلوا على مكانة رفيعة فى بلاطها. وتُعرف أسرتها باهتمامها البالغ بتعليم البنات منذ زمن بعيد، الأمر الذى كانت تعانى منه المرأة الهندية عموماً وحتى بدايات القرن العشرين. حصلت قرة العين على الماجستير فى الأدب الإنجليزى سنة ١٩٤٧م، كما درست فن الرسم فى مدرسة الفنون الجميلة بمدينة لكناؤ بشمال الهند، وتلقت تعليمها فى لندن كذلك.

بدأت قرة العين حياتها الأدبية بكتابة قصص للأطفال، وتنشرها بأشهر مجلات الطفل آنذاك مثل پهول (الوردة) وهمايون.

بعدما نجح الإنجليز فى تقسيم شبه القارة الهندية إلى الهند وباكستان ١٩٤٧م كان على الأديبة وأسرتها الانتقال إلى باكستان. وهناك عملت قرة العين فى وظيفة مدير بهيئة الاستعلامات الباكستانية، ثم ملحقاً إعلامياً لباكستان بلندن(١) ولكن حين أثيرت ضجة بعد نشرها لرواية "نهر النار" سنة ١٩٥٩م قررت العودة إلى الهند، وساعدها فى ذلك الأديب أحمد عباس، ورحب بها رئيس وزراء الهند السابق جواهر لال نهرو. وظلت بالهند تُثرى الحياة الأدبية والثقافية برواياتها الكثيرة وقصصها الأدبية ومقالاتها الإنجليزية حتى وافتها المنية فى أغسطس ٢٠٠٧(٢).

كتبت قرة العين حيدر تسع روايات، صدرت آخرها ٢٠٠٢م، وتسع مجموعات قصصية، وخمس مجموعات قصصية طويلة، وثمانى قصص للأطفال واثنى عشر عملا مترجماً عن الإنجليزية، وأحد عشر عملا مترجماً إلى الإنجليزية عن الأردية. هذا فضلا عن إعدادها لأفلام تسجيلية إبان إقامتها فى باكستان. كما نظمت أشعاراً بالإنجليزية. كانت الأديبة تجيد فن الرسم، وتلقت دراسته فى الهند ولندن، كما كانت تجيد العزف على بعض آلات الموسيقى، مثل الآلة الهندية المعروفة باسم "ستار" والبيانو. كانت قرة العين تجيد فن مهارة الاتصال، لذا كانت لها علاقات وطيدة بمختلف الجمعيات والأكاديميات والإدارات الثقافية والأدبية والاجتماعية والفنية. حصلت على عدد كبير من الجوائز يصل عددها إلى إحدى عشرة جائزة.

كُتب الكثير عن هذه المبدعة، عن هذه الفنانة، التى كانت ترسم بريشتها لوحة فريدة وخطيرة كما تقول هى عن نفسها:

"To Create Is Create dengerously" إذا أردت أن تبدع؛ فلتكن مخاطراً فى إبداعك. وتقول أيضاً:"وعلى الفنان أو المبدع أن يثق فى فنه. وأن يحرص على الرباط الوطيد بينه وبين فنه"(٣).

ويقول الناقد والأديب باقر مهدى:" إن قرة العين حيدر لم تكن امرأة غاضبة، بل كانت كالفتاة المراهقة الشقية، تشخبط على الزجاج بأحمر الشفايف، مع تمكنها من قراءة وإدراك هذه الشخابيط جيداً. كانت تطل من بيتها الزجاجى على بيوت الأثرياء والطبقة العليا، وتعكس حياتها بواقعية وصدق. وبسبب سخريتها من الواقع وجرأتها تشعر براحة واسترخاء حين تقرأ كتاباتها، وبالدفء فى ليلة شتاء بارد"(٤).

قد يلاحظ البعض أن هناك مسافة بين كتابات قرة العين والقراء، وقد يشعر القارئ العادى بالغربة عندما يقرأ لها فى بادئ الأمر، ولكن يزول هذا

الشعور عندما يعيد قراءة أعمالها؛ لأنه يجب عليه ألا يقرأ ما تكتبه الأديبة فحسب، بل عليه أن يعيش فى العالم الذى تخلقه. وهنا يدرك أنها امرأة حرة تفكر بطريقة الغرب، وتكره القيود التى يفرضها المجتمع الشرقى على المرأة. وأحيانًا يجدها مؤرخة تعرض لتاريخ مد وجزر العلاقات الإنسانية والثقافية فى المجتمع.

وحين عاشرتها لمدة ست سنوات فى الهند وجدت أنها تتسم بالتواضع على الرغم من الشهرة التى نالتها بفضل إثرائها للثقافة الهندية الإسلامية المعاصرة بما سطرته من روايات وقصص ومقالات متنوعة. لم تحب أبدًا التحدث عن نفسها أو كتاباتها، تقول: "لا أتحدث أبدًا عن كتاباتى، وأحاول دائمًا أن أغير الموضوع إذا طرحه أحد، لأنى أشعر بحرج شديد عندما أتحدث عن نفسى، ولكنى أضطر إلى ذلك فى بعض الندوات الأدبية. لا أحب الظهور فى التليفزيون. وتقول كذلك: "لقد أثر حبى للرسم والفن والتاريخ والموسيقى فيما أكتب".

إن الفترة التى ظهرت فيها الأديبة "قرة العين حيدر" تمثل أهمية كبيرة فى تاريخ شبه القارة الهندية الباكستانية من الناحية السياسية والاجتماعية؛ ففى هذه الفترة كان المستعمر البريطانى قد أجلى عن الهند سنة ١٩٤٧م بعد تقسيمها. وترتب على هذا قضايا اجتماعية كثيرة نتيجة لهجرة كثير من المسلمين إلى باكستان، الذين كانوا يعيشون فى مناطق أصبحت فى حوزة الهند، وما عانوه من قتل وسلب واغتصاب وتشتيت وضياع وهم فى طريقهم إلى باكستان على يد غير المسلمين خاصة طائفة السيخ والهندوس.

والأمر الثانى هو أنها ظهرت فى أعقاب الحركة التقدمية(٥) التى كان لها دور مؤثر فى تقريب الأدب بالحياة وقضاياها. فقد عبر الأدباء عصمت تشغتايى، ومنتو، وحسن عسكرى، وممتاز مفتى، وبيدى، ويرشن چندر عن قضايا واقعية فيما كتبوا من فن قصصى، ويتسم أسلوب بعضهم بالرومانسية، ويتفوق كرشن چندر بالمزج بين الرومانسية والواقعية فى التعبير عن الحياة المعاصرة.

بدأت "قرة العين حيدر" حياتها الأدبية فى هذه البيئة السياسية والاجتماعية والأدبية، ونجحت فى إبراز واقعية جديدة خاصة تميزها عن سابقيها ومعاصريها ألا وهى الواقعية التاريخية. كان أغلب أدباء هذه الفترة ينتقدون حب الماضى (الرجعية)، والعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية، ويدعون إلى قيم ومُثل جديدة. ولا يمكننا القول إن هذا الاتجاه كان بتأثير الثقافة ونظام الحياة الغربى فقط؛ بل إن الجو السياسى والاجتماعى فى القارة الهندية الباكستانية عقب التقسيم لم يكن واضحًا؛ فقد كان هناك ما يشبه انتظار وضع سياسى واجتماعى وثقافى معين لا تبدو وجهته بشكل واضح. وربما كان هذا هو السبب فى أن كافة شخصيات الأدب الأردى فى تلك الفترة كانت تبدو فريسة للقلق والتوتر. وقد كان لحادثة التقسيم أثر قوى فى هذا التوتر والاضطراب النفسى، إذ مُنيت القيم الاجتماعية والثقافية بتدهور وانكسار أكثر مما قبل، وأصبح الفرد يشعر بغربة الحياة وخوائها.

اتخذت "قرة العين حيدر" من هذا التدهور الاجتماعى والثقافى موضوعًا لها فيما كتبت من روايات، وهو ما يعطيها مكانة فريدة فى فن الرواية الأردية، فقد غض أدباء كثيرون الطرف عن الماضى وجعلوا من الحاضر هدفًا لهم ومطمعًا. أما "قرة العين حيدر" فقد أقرت بحقيقة الماضى وربطته بالحاضر والمستقبل. وبهذا منحت "تجربة الزمن: TIME EXPERIENCE) سعة كبيرة لأول مرة فى الأدب الأردى. وهذا ما يدل على أن الواقعية النقدية هى المنهج الروائى عند قرة العين. وفيه تنقد تحولات الواقع الاجتماعى والسياسى فى سياق مراحله التاريخية للحضارة الهندية، الأمر الذى انفردت بها الأديبة عن سابقيها ومعاصريها من أدباء.

وأهم ما يميزها فى كافة رواياتها أنها تترفع عن هتافات المناداة بحرية المرأة، وتهتم بالكشف عن الأسرار النفسية والذهنية والفكرية للشخصيات النسائية فى رواياتها. والأمر الثانى هو أننا نجد تصويرًا لأحداث تقسيم الهند فى كافة رواياتها، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. والسبب الأكبر فى هذا يرجع إلى أنها وأسرتها؛ بل وأفراد

شريحتها فى المجتمع كلهم تأثروا كثيراً بهذا الحدث، فانتقلت إلى باكستان بعد هذه الحادثة، وقضت بها عدة سنوات إلا أنها فشلت فى إقامة علاقة وطيدة بمكان وبيئة جديدة ومجتمع ربما يختلف عن مجتمعها فى شمال الهند فى أمور كثيرة. والحق أن الإنسان الوفى دائم الارتباط بالمكان والمجتمع الذى نشأ فيه وتربى به وحديث الصلة به كذلك.

أضف إلى هذا أنها تُقر بحقيقة الماضى بما فيه من قيم وموروث طيب، وباعتباره دافعاً للتقدم والتطور فى الحاضر والمستقبل؛ لذا يتضح أن محرك رواياتها الأولى الثلاث هو حادثة تقسيم شبه القارة الهندية. وتعتبر رواية "معبدى أيضاً"، و"سفينة أحزان القلب" من أوضح الروايات التى تصور أحداث التقسيم وما تركته من آثار أضرت بالمسلمين فى هذه البلاد.

كتبت قرة العين حيدر أولى رواياتها "معبدى أيضاً" سنة ١٩٤٩م إبان فترة تاريخية حرجة فى بلاد الهند وباكستان. أى بعد تقسيم شبه القارة الهندية إلى دولتى الهند وباكستان سنة ١٩٤٧م، وفى ذات السنة تحرر شعب هذه البلاد من عبودية الاستعمار البريطانى ونتج عن هذا التقسيم نتائج سلبية تركت آثاراً خطيرة فى شتى نواحى حياة الإنسان الهندى والباكستانى ربما إلى يومنا هذا. وأولى هذه النتائج التدمير والتخريب الذى مُنى به المسلمون على حدود الدولتين الجديدتين أثناء هجرتهم إلى باكستان؛ فتفرقت أسر وضاع منها من ضاع، وقُتل منها من قُتل واغتُصبت أغلب نسائها، وبُقرت بطونهن.

والنتيجة الثانية ذات خطورة بالغة، وهى الزلزال المدمر الذى أصاب عمارة الثقافة والحضارة الإسلامية الهندية المشتركة التى تكونت على مر العصور تمخض عنها كثير من أنواع الرقى ربما كان سبباً قوياً فى تقدم الهند وباكستان الآن.

والنتيجة الثالثة هى إصابة البلدين بتوتر واضطراب فى شتى أمور الحياة خاصة لدى المهاجرين المسلمين إلى باكستان ونظيرهم إلى الهند. وكان من الطبيعى أن يؤثر هذا الوضع النفسى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى المكفهر فى نفوس الأدباء والشعراء وفكرهم. وكان هذا سبباً قوياً فى أن أغلب أدباء اللغة الأردية لم يُرحب بالاستقلال عن المستعمر باعتباره حرية مخضبة بالدماء، ومن ثم تراءت هذه الحرية أمامهم فى شكل مأساة إنسانية. وعليه كتب أدباء كثيرون روايات تصور أحداث التقسيم المأسوية، مثل "ايم. اسلم" فى روايته "رقص إبليس" و"قيس رامفورى" فى رواياته "الدم"، و"المهان"، و"الفردوس"، و"رئيس أحمد جعفرى" فى "المجاهد"، و"نسيم حجازى" فى "الدم والتراب" و"رمانند ساغر" فى روايته "لقد مات الإنسان" وغيرهم. وهذه الروايات تعبر عن أحاسيس ومشاعر وقتية تتعلق بأحداث تلك الفترة وتصور مأساتها. ولا توجد أية رواية تتجاوز أحداث تلك الفترة، وتتسم بالخصائص الفنية التى تزين فن الرواية. وهذا ما انفردت به الأديبة "قرة العين حيدر" فى رواياتها الثلاث "معبدى أيضاً" و"سفينة أحزان القلب"، و"نهر النار" التى كُتبت بتأثير من تقسيم شبه القارة.

كتب بعض النقاد أن موضوع رواية "معبدى أيضاً" يتناول قضية زوال الطبقة الإقطاعية. يكتب أحمد نديم قاسمى:

"إن محور رواية "معبدى أيضاً" يدور حول الطبقة الإقطاعية فى مدينة أوده (بولاية أتر برديش شمال الهند)، ومن ثم فإن موت هذه الطبقة هو موضوع الرواية" (٦).

ويكتب سهيل بخارى: "إن أول رواية للكاتبة "معبدى أيضاً" تتناول حياة الطبقة العليا لمدينة أوده، وألقت الأديبة فيها الضوء على المجتمع الإقطاعى بهذه المدينة." (٧)

قبل الحديث عن موضوع هذه الرواية يجب أن نلقى الضوء على مجتمع شبه القارة فى تلك الفترة، ففى الفترة من ١٩٣٠م إلى ١٩٤٧م كان بهذا المجتمع ثلاث طبقات: الطبقة الأولى: عامة الناس وهى بطبيعة الحال تمثل الأغلبية. وكانت هذه الطبقة تعانى من الجهل وتعيش حياة ريفية. والطبقة الثانية تتمتع بالتعليم وبثقافة حديثة، وكانت تعيش حياة حضرية. وتضم هذه الطبقة شريحتين من المجتمع. الأولى: شباب متعلم ولكنه يعانى من البطالة، ويخالف الأعراف الموروثة ويفضل نمط الحياة البوهيمية. كما كانوا ينادون بثورة فكرية

واقتصادية فى البلد. وفى الوقت ذاته كانوا معارضين للاستعمار البريطانى. والشريحة الثانية كانت قريبة من حكومة المستعمر باعتبارهم موظفين فى هذه الحكومة؛ وكانت حظية بعناية الحكومة وعلى الرغم من هذا كان من بينهم من يساند خفية حزب المؤتمر أو حزب الرابطة الإسلامية.

والطبقة الثالثة :هى علية القوم من باشوات وغيرهم وكان أغلبهم مؤيداً لحزب الرابطة الإسلامية الذى ينادى بحقوق المسلمين. وعموماً كانت هذه الطبقة موالية للحكومة البريطانية.

كان أناس هذه الطبقة يتعلمون الحياة وقيمها فى ظل حياة أسرية أو عائلية؛ ومن ثم كانوا يشعرون برفعة عائلاتهم وشرفها فى المجتمع. مما أدى إلى بعدهم عما يدور حولهم من حقائق وسوء فى شتى الأحوال. تدور أحداث رواية "معبدى أيضا" حول حياة هذه الطبقة الأخيرة. ويعترض بعض النقاد على أن الأديبة "قرة العين حيدر" تستمد شخوصها من أصحاب الطبقة العليا والمثقفين. وأرى أن هذا يُنافى الحرية؛ فالأديب يُقدم صراع الإنسان والحياة بطريقة جيدة حسبما يراها هو. وحياة الطبقة التى تُقدمها الأديبة "قرة العين حيدر" أو التى تعرض رواياتها عن طريق شخوص هذه الطبقة هى نفسها الطبقة التى تنتمى إليها هى نفسها حياتها. أضف إلى هذا إن هذه الطبقة هى التى تأثرت كثيراً بسبب تقسيم الهند، حيث تبدلت حياتها تبدلاً كاملاً وفقدت مكانتها فى المجتمع. أما طبقة عامة الناس فبقت حياتهم بعد التقسيم كما كانت عليه قبله تقريباً. أما الطبقتان المتوسطة والعليا فقد وضح تغير كبير فى حياتهما عن ذى قبل.

والتغيير الذى طرأ على حياة الطبقة المتوسطة كان تغييراً إيجابياً من وجهة النظر المادية؛ فقد هاجر أكثر أفراد هذه الطبقة إلى خارج البلاد بحثًا عن الرزق والرفاهية، وارتقوا فى وظائفهم ومناصبهم. أما الطبقة العليا فهى الطبقة التى وضح فيها الأثر الأكبر لهذه الأحداث؛ فقد انتهى عهد الإقطاع والباشوات(٨) واستأصلت أسس ثقافة حياتهم الاجتماعية تقريباً. ومن ثم هاجر بعض أصحابها إلى باكستان، وبقى البعض الآخر فى الهند راضياً بسوء وضعه وحياته التى وصل إليها.

والأديبة "قرة العين حيدر" تتناول فى رواية "معبدى أيضاً" ضياع هذه الحياة اللاهية لشباب الطبقة العليا، واتخذت من الحياة النفسية والتوتر لأشخاص هذه الطبقة موضوعاً للرواية. هذه الأشخاص التى كانت قد تعودت على الشعور فقط بالقضايا والمشاكل، ولكنهم كانوا بعيدين فى أغلب الأحيان عن الجانب العملى.

ويعترض بعض النقاد على أن "قرة العين حيدر" لا تهتم بالجانب النفسى فيما تكتب من روايات، فى حين أننا نجد فى رواياتها "معبدى أيضا"، و"سفينة أحزان القلب"، و"نهر النار" وجوداً لهذه السمة فى حياة أشخاص هذه الروايات الثلاث، ولكن على المستوى العقلى والفكرى. السمة التى تنفرد بها "قرة العين حيدر".

تعرّف الأديبة بأشخاص روايتها "معبدى أيضاً" فى الفقرة الآتية:

"قال هينس ايندر سن إن حياة كل إنسان عبارة عن قصة ملاك، كتبها الله تعالى بنفسه. ومن المؤكد أن مؤلف قصة "اسنو وايت وسندريلا" _ كعالم آخر غير الذى نعيشه- كان يغلب عليه الطابع الخيالى والعاطفى؛ فهذه القصة لا تقنع أحدا سوى الأطفال. وربما لم يكن يدرك أن هذه الدنيا مليئة بالآلام والمتاعب. ولا يمكن أن تتحول حياة الصغار والمتألمين إلى قصص ملاك.

وعلى الرغم من هذا فهذه الفتاة ذات العيون السوداء "سنو وايت" كانت فى حفلة عيد رأس السنة ترقص بصخب لساعات، ثم تعود وتنام وتغطى أنفها بلحاف أطلسى. كانت تقضى حياتها بلطف ومتعة فى هذه الوديان الخضراء فى عالم هينس ايندرسن، حيث الزهور المتفتحة ونزول قطرات المطر الباردة، وكانت تبدو ورفيقها خداوند عالمًا من خاصة العباد لرب العالمين. وكان للبيئة الأثر القوى فى سلوكهما وأخلاقهما، وكبرا فى ظل التقاليد القديمة لحاريب منزل غفران، وكانا يراعيان دائماً ماذا يجب عليهما من أعمال، وما الذى يجب عليهما تركه. فكان كل شىء بحساب وميزان. وكانا ينعمان بالسعادة دائما"(٩).

وفجأة وقعت أحداث التقسيم ودمرت حياتهما، وضاع كل من يدعو إلى اتحاد المسلمين وغير

المسلمين بالهند ويعيش الفريقان فى ظل الحضارة الإسلامية الهندية المشتركة، ومن كان يُدلى بدلوه فى الفن والأدب والسياسة كل هؤلاء يرون تحطيم نظرياتهم آمالهم. وتتناول الأديبة موت "بيتشو" و"كرن" فى الفتنة الطائفية التى وقعت عقب التقسيم، وتعرض شخصية "رخشندة" كمثال للتوتر النفسى والقلق الذى مُنى به شباب الطبقة العليا، وانهيار دنياهم الجميلة هو موضوع رواية "معبدى أيضاً".

رواية"سفينة أحزان القلب"

تتناول الأديبة أيضاً القضايا التى مُنى به المجتمع الإسلامى بسبب تقسيم الهند. وهناك تشابه واضح بينها وبين رواية "معبدى أيضاً" وهذا التشابه يظهر بوضوح في الشخصيات؛ ولكن الشخصيات فى " معبدى أيضاً" شخصيات خيالية أما فى " سفينة أحزان القلب" نجد أغلبها شخصيات واقعية، وتتناول هذه الرواية أيضاً قصة زوال النظام الإقطاعى. والأديبة من خلال هذه الرواية تجيب على سؤال مهم وهو هل زال النظام الإقطاعى بسبب خارجى أم صدفة؟. والأديبة تعرض لحياة هذه الطبقة بحركاتها وسكناتها وتوضح فى ما بين السطور أن الإقطاعيين كانوا أنفسهم سبباً قوياً فى تدهور أحوالهم وزوالهم تماماً بسبب أعمالهم وحياتهم التى تخلو من الهدف وفى الفقرة الآتية تصور حياة شخصية رضا (ما ترجمته): "حين بلغ الأخ رضا سن الرشد خُيل له بأنه أمير لمنطقى كوبال بور، وملهربور هردار. أما أفراد أسرته فكانوا يعيشون فى مدن مختلفة بعيداً عن القرية. ولكن رضا كان يلعب مع أصحابه فى أزقة سراى القديمة لعبة كل دندا(١٠)، وكان يتعرض لنساء الفخرانى واللبان على ضفاف نهر رام كنكا. كبر رضا ونشأ فى هذه البيئة واللعب واللهو. ثم أرسل إلى لامارتيز وكالون ثم على كره (للدراسة)، ولكن كان هناك تخوف من الكلية الملكية من أن بيئة لكناؤ تساعده على مزيد من اللهو واللعب. أما فى على كره فقد أعدت له فيلا للسكن، لأن الإقامة فى المدينة الجامعية لا تليق بوضعه وشأنه. ومن سوء الحظ كانت تقع أمام فيلته كلية البنات. لذا كانت النتيجة واضحة منذ البداية. وكان يقوم على خدمته ستة من الخدم، ويرافقه اثنان من الصحاب. كان أحدهما يعلمه العزف على آلة الستار. وبعد عدة محاولات استمرت لسنوات حصل على الثانوية بصعوبة، وهنا انتهى برنامج تعليمه. كان رضا يجيد الفروسية والرماية. أما عن الموسيقى فحدث ولا حرج؛ إذ كان يعد من الماهرين فى هذا الفن. وأسس فرقة مسرحية بعد عودته إلى كوبال بور، ومن ثم أخذ كافة نجوم الغناء والطرب يؤمون هذه المدينة فى تلك الفترة لإقامة حفلات الغناء. وكان يُدعى المفوض الإنجليزى بالمركز وغيره من الحكام لمشاهدة مسرحياته. وكانت الأموال تنفق وكأنها أنهار تجرى. وكان يقول رضا (ما ترجمته): "إنه يقتدى بجان عالم ويتبعه فى نمط حياته"(١١).

يتضح أن نمط حياة هذه الطبقة أخذهم إلى التدهور والسقوط تُظهر الأديبة حياة هذه الطبقة البيت، والأصدقاء، والأحباب، والصيد، والرقص وغيرها من مشاغلهم اليومية إضافة إلى نوعية العلاقات بين بعضهم البعض. وبهذا كشفت الأديبة عن خواء هذه الطبقة ثم تظهر فجأة حادثة تقسيم الهند ١٩٤٧م ويهاجر "رضا" إلى باكستان. تقول الأديبة ما ترجمته: "ثمة شيء حاد زهق الروح تماماً... رأى رضا قاسم فى الناحية الأخرى من المسيرة، وكانت شواربه النفيسة الحادة قد مالت إلى أسفل، ولم تعد ملابسه زاهية وشفافة كعادته"(١٢).

كان تقسيم الهند وهجرة الكثير إلى باكستان آخر حلقة فى سقوط طبقة الإقطاع. وتبدو شخصية الباشا "رضا قاسم" شخصية مأسوية حين ينظر ما وصل إليه من حال ويتذكر ماضيه. وهكذا تكتمل قصة سقوط طبقة الإقطاعيين. وينتمى إلى هذه الطبقة بعض الشخصيات التى تتمتع بشيء من الحس والإدراك، ومن ثم تقف على الوضع الجديد الذى طرأ على البلاد. وتتخلى عن قيود الإقطاعى وثقافته وترتبط بحركة الإرهاب التى ظهرت فى البلاد، ومثل هذه الشخصيات شخصية "خورشيد" فى رواية "معبدى أيضاً" وشخصية "على" فى رواية " سفينة أحزان القلب" وشخصية "ريحان الدين أحمد" فى رواية "رفيق سفر آخر الليل".

رواية "نهر النار"

تُعد هذه الرواية من أفضل ما كُتب من روايات فى الأدب الأردى من الناحيتين الموضوعية والفنية. يحيط موضوعها تاريخ الهند منذ أقدم العصور وحتى التقسيم سنة ١٩٤٧م. ومن ثم تعد ملحمة للحضارة الهندية وتطورها فى أزمنة مختلفة، لذا تخفق فيها قلوب عصور كثيرة للهند، وتصور تفاعل الحضارة الإسلامية بالحضارة الهندية، ثم تشكيل حضارة هندية إسلامية مشتركة.

اختلف النقاد فى موضوع رواية "نهر النار" ويرجع هذا الاختلاف إلى اتساع دائرة موضوعها. يقول ن. م. راشد:

"أما عن موضوع هذه الرواية فهى مع كل أسرارها تعبر عن طبقة من سكان الهند أى مأساة مسلمى ولاية أتربرديش بشمال الهند، هذه المأساة التى تمخضت عن تقسيم الهند، وأصيب المسلمون بهذا التشتت والصراع"(١٣).

ويقول الناقد أسلوب أحمد أنصارى (ما ترجمته): "إن اقتباس الأبيات من قصيدة توماس ستيرنز إليوت فى بداية الرواية على سبيل التناص يوضح أن موضوع الرواية هو جريان الزمن الذى يحيط بكافة جوانب حياة الإنسان الأرضية. واختارت الأديبة بعض النقاط المضيئة من مراحل رقى الإنسان التى طواها إلى يومنا هذا. على سبيل المثال كيف تأمل الإنسان فى الله تعالى والكون، وكيف بحث عن العلاقة التى تربطه بالآخرين، وكيف نصبت السلطنات والحكومات أعلامها، وتبين كذلك الحب والكره فى العلاقات الإنسانية والمشاكل التى ظهرت بسبب امتزاج العقل والعشق والشعور بالأنانية، والكرب والمرارة الكامنة فى التجارب. وبالجملة الآثار التى تؤثر فى نمو الشخصية ما هى إلا فلسفة مجردة وتاريخ مجرد. وهذا كله هو موضوع رواية "نهر النار"(١٤).

وعن موضوع الرواية يقول وحيد أختر (ما ترجمته): "موضوع هذه الرواية هو الوجود الإنسانى، والزمن هو أهم أشخاصها. وتعد هذه الرواية أول رواية أردية تلقى الضوء بوضوح على الوجود الإنسانى وقضاياه"(١٥).

ويقول محمود إياز: "إن قضايا النفس البشرية أزلية وأبدية فى كل عصور الرواية، ويوجد فاصل زمنى بين كل الشخصيات يصل إلى ٢٥٠٠ سنة من الزمن. وقد شعر الإنسان بفلسفة الألم، ومسألة وحدة الروح، ووحشة القلب، وأذية الذاكرة، وسكون الصمت فى كافة الأزمنة. كيف كان حزن وألم النفس البشرية هذا الذى صحب الإنسان على مر العصور؟ هذا هو المحور الرئيسى لرواية نهر النار"(١٦).

بعد مطالعتنا للرواية وجدنا أن ما ذهب إليه ن. م. راشد من قول فى أن الرواية تتناول موضوع مأساة المسلمين فى شمال الهند إثر تقسيم الهند لا يتفق وحجم الرواية وموضوعها. فما ذكره ن. م. راشد ليس إلا موضوعاً من أهم الموضوعات التى تعرض لها الأديبة فى الرواية وذلك فى آخر فترة من الفترات الأربع التى تتناولها الرواية، وذلك عن طريق شخصيتى "كمال" و"تشمبا أحمد" وما ذهب إليه النقاد الآخرون من أقوال حول موضوع الرواية يُعبر فقط عن وجهة نظر الأديبة فيما يتعلق بالزمن أو الوجود الإنسانى. وربما ذهب بعضهم إلى القول بأن موضوع الرواية الوجود الإنسانى أو الزمن راجع إلى أنه بعد التقدم العلمى والتقنى ونهاية الحربين العالميتين وما نتج عنهما من آثار خطيرة جعل أدباء كثيرين يحاولون فهم الهدف من الحياة أو الوجود، الأمر الذى أدى بأن أغلب تلك الفترة إلى تبنى الاتجاه الذى يقول لا معنى للوجود الإنسانى، وأن الحياة ما هى إلا سلسلة من الكرب والآلام.

وموضوع رواية "نهر النار" بإيجاز هو حضارة الهند التى حاولت الأديبة عن طريق تطورها وتغيرها على مر العصور البحث عن مفهوم الوجود الإنسانى. ورأت التغييرات الثقافية بوجهة النظر الإبداعية هو أنها ليست وجهة نظر مؤرخة أو لعالمة اجتماع؛ بل وجهة نظر لأديبة مبدعة تريد فهم روح وطبيعة حضارة الهند وثقافتها، تريد معرفة حياة الإنسان فى الفترة المعاصرة، وما أسباب ما بها من كُرب وآلام خفية، ومن أين يبدأ هذا الكرب والألم؟ وبألفاظ أخرى ما منبع حياة الإنسان المعاصر وشخصيته؟ واتخذت الأديبة من

التاريخ الثقافى للهند موضوعاً للبحث عن هذه الحقيقة العالمية، وحين رأت هذه الحقيقة فى التسلسل التاريخى وجدت أن الحياة التى يحياها الإنسان وكذلك شخصيته ليست شيئًا جديدًا وإنما هى عمل مسلسل. فامتداد الزمن، وسكون الروح، وكُرب الحياة عمل متواتر وهو ما يتكبده البشر فى كل زمن، ففى كل زمن توجد الصداقة والعداوة، كما توجد الحروب والظلم، ثم يعقبه زمن تستقر فيه الأمور، ويستتب الأمن. وهذه كلها قضايا أساسية لكافة البشر وكأن الإنسانية جميعاً متحدة فى هذا القدر. والإنسان هو نفسه السبب الأكبر لكُرب الحياة الإنسانية أو سعادتها، فهذه الأمور كلها عناصر تشكل شخصية الإنسان. وهذه ليست وجهة نظر قنوطية بحتة، ولكن يبدو فيها الأمل والرجاء رغم قنوطيتها. وعلى الرغم من أن تيار الزمن يحدد وجهة سفينة الحياة الإنسانية التى نهايتها الفناء، ورغم الشعور بهول الزمن والفناء، إلا أن الإنسان حى يتخذ من الألم والكُرب جزءاً لوجوده، ويشكل تاريخ الوجود الإنسانى بجانب الشعور بالأمل والتمنى. وعلى الرغم من وجود الفشل فى كل زمن والحرمان وعدم وفاء الحياة، إلا أنه تظهر شخصيات _ كما ترى الأدبية- مثل "كوتم"، و"هرى شنكر"، و"كمال"، و"تشمبا"(١٧) ولم ينهزم الوجود الإنسانى أمام جبر الزمن، وظلت الحياة كما هى مصاحبة للزمن. وعلى الرغم من أن الإنسان يفنى، إلا أن الحياة ومُثلها العليا تبقى حية كما هى دائماً. يموت الفنان ويبقى ذلك الفن حيًا ظهر نتيجة للجهد والإخلاص فى العمل، ولهذا لم يخلُ الزمن أو التاريخ من الوجود الإنسانى أبدًا، بل ظل الوجود الإنسانى يتدفق ويتقدم مع تيار الزمن. والقطعة الآتية من قصيدة إليوت" التى أوردتها الأدبية فى بداية روايتها "نهر النار" تعبر نهايتها عن هذا الأمر.

الترجمة:

"أعرف الكثير عن الأقوياء... ولكنى أظن أن البحر

مخلوق قوى متين... حاد المزاج، غاضب، يسيطر على غيظه وأمواجه

مدمرة...

يظل يُذّكر الإنسان بالأشياء التى يريد نسيانها

إنه فى حالة انتظار ومشاهدة وانتظار

النهر بداخلنا وأمواج البحر تحيط بنا

أين النهاية ــ لهذه الصرخات الصامتة

نهاية صرخات أوراق الزهور الذابلة فى الخريف

التى تسقط أوراقها فى سكون وصمت

أين نهاية أجزاء السفينة المحطمة ؟

ليس لها نهاية ــ إنها تزيد فقط إضافة لسلسلة من الأيام والساعات.

لقد عثرت على لحظات الخوف.

(هل كان هذا الخوف والكرب نتيجة لتمنى الأشياء الخاطئة أو نتيجة للخوف من الخطأ)

هذه اللحظات مستقلة... مستقلة كالزمن

ندرك كربنا من خلال إدراكنا لكرب الآخرين

لأن ماضينا مستتر فى خيوط الأمس.

أما أذية الآخرين تجربة غير مشروطة

التى لا تبلى أبدًا

تتغير الناس ويبتسمون ولكن الخوف والكرب يظلان موجودين

كالبحر الذى يظل حيًا نابضاً رغم حمل جثث الأموات والنباتات الميتة فى طياته....

والزمن الذى يدمر يظل موجودًا أيضاً

أفكر كثيراً... هل كان هذا هو ما يعنيه كرشن

إن المستقبل مثل أغنية هادئة

لهؤلاء الذين لم يولدوا بعد..

لون (زهرة) الندم أحمر

موضوعة فى كتاب ذى ورق أصفر

كتاب.. لم يفتحه أحد

تقدم للأمام أيها المسافر- واهرب من الماضى

فإنك لا تتجه نحو المستقبل أو نحو حياة مختلفة

تقدم للإمام.. تظن أنك فى سفر

لأنك لم تر الميناء وهى تبد . عن عينيك

سوف تنزل على الشاطئ الآخر من البحر

وفى هذا الوقت . . . عندما تكون بين الشاطئين

فكر فى المستقبل وفى الماضى

هل هذه اللحظة (التى نعيشها) كرم أم لا؟

أعرف أن تفكير الإنسان فى الموت كرم (من الله)

الذى يثمر فى حياة الآخرين

لا تفكر فى ثمرة الكرم– تقدم للأمام أيها المسافر– والملاح

أنت الذى ستنزل على الشاطئ

وأنت الذى ستتحمل قرارات غضب البحر

وأى شيء سيحدث، ولكنه قدرك

قال كرشن لأرجن فى ميدان الحرب:

لا تقل وداعًا – بل

تقدم للأمام يا مسافر(١٨).

وبمطالعة رواية "نهر النار" يتضح أنها تعبر عن كثير مما ورد فى هذه القطعة الشعرية من أفكار.

يتضح أن النهر فى القصيدة كلها علامة لتسلسل الزمن، ذلك الزمن الذى هو شاهد على الماضى وضامن للمستقبل، الزمن الذى هو مستند للحظة وجودنا، الزمن المخبئ بطياته حركة الرقى والتقدم، الزمن الذى لا يمكن منع جريانه.

استخدمت الأديبة علامتين للزمن فى عرضها لفلسفته فى رواية "نهر النار": الأولى "النهر" الذى يرمز إلى الرقى وتسلسل الزمن وجريانه. والثانية "الحجر" الذى يرمز إلى الخلود أى الماضى الثابت والموجود فى كل وقت "Timeless Become" تقول فيما ترجمته: "كان النهر يجرى، وعلى شاطئه بُنيت بيوت لها اسم وسمعة، فيها ينام البشر، لهم اسم وسمعة أيضًا، بُنيت البيوت من الأحجار، على الساحل أحجار مبعثرة ومتفرقة، والزمن يجرى، وتتجمد فى الحجر"(١٩).

وتقول فى موضع آخر: " النهر الجارى هو الزمن، والحجر رمز يرمز إلى "السرمدية"(٢٠).

تشير الأديبة إلى وجهتين متناقضتين للزمن من خلال استخدامها لرمزى "النهر" و"الحجر". فى الرمز الأول نرى الزمن جارى ومستمرًا، ولكنه يتجمد فى الرمز الثانى. أى أن جريان النهر علامة للزمن وحركته وفعالية الإنسان معه، والحجر شكل لتجمد الزمن وتأخر الإنسان لعدم تفاعله مع الزمن. كما أنه صورة لماضى الإنسان. تقول الأديبة على لسان أحد شخوص الرواية (ما ترجمته):

"وضع كمال يده على أحجار عمود وقال: بلمسى هذه الأحجار أجدنى فى زمن الآخر، ذلك الزمن الذى مر وانتهى، ولكنه موجود حتى الآن"(٢١).

كثيرا ما نلحظ النفى والشعور بالغربة وعدم الانتماء فى أعمال قرة العين حيدر، كما تبدو عليها حالة التشتت، الذى يعد دافعًا قويًا لكتاباتها. يشعر القارئ أحيانًا بعدم الانتماء إلى الوطن، أو اللغة، أو الثقافة، أو التراث، أو الوجود، أو البيئة، أو المجتمع أو العادات والتقاليد. وهذه الأمور مجتمعة تقود الأديب إلى الكتابة بواقعية وصدق، وتدل على عدم رضاه بالواقع أو التاريخ المذرى، لذا يغيره من خلال إبرازه ونقده. والحقيقة هى أن تقسيم الهند أثر فى الأديبة تأثيرًا قويا. تقول: "إن الشعور الجميل الذى ينتاب الإنسان عندما يدخل البيت شعور رائع، ولكن هناك فرقًا بين البيت والبلد، لقد هاجر هؤلاء (المسلمون) إلى باكستان . . . ويسافرون إلى الهند مرة أو مرتين فى السنة لزيارة ما تبقى من الأهل والأقارب هناك، والهند ليست هى البيت بالنسبة لهم، فالبيت هو مدينة "مراد آباد" التى هاجروا منها، والبلد هو باكستان . . . إنى أسأل ما الذنب الذى ارتكبه رجل زنجى، أو يهودى ألمانى، أو لاجئ عربى، أو مهاجر باكستانى، أسألهم ما جريمتهم التى يقضون عقوبتها؟"(٢٢).

تمتاز قرة العين حيدر باستدعائها للتاريخ فى أغلب رواياتها من خلال عناصر متنوعة وثيقة الصلة بالتاريخ، منها: الزمن، والوضع الاجتماعى، والوضع السياسى، والحالة الأدبية، والحضارة والثقافة، والحركات الاجتماعية، والهيكل الاجتماعى ونمط سلوك المجتمع وتفكيره.

واستفادت من حرفية تيار الوعى فى حديثها عن كافة هذه العناصر.

وعلى الرغم من أن الدافع لهذه الرواية هو الحياة المعاصرة؛ إلا أن الرواية تبدأ بأحداث ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة، ففى صفحاتها الأولى نلتقى بشخصية "كوتم نيلمبر"(٢٣) الذى يواجه أمواج النهر ويتقدم إلى الأمام. ومن هنا تبدأ قصة غرق الوجود الإنسانى ومحاولة الإنسان فى النجاة من نهر الزمن. والرواية تتسم بالحس التاريخى، وبخاصة أن التاريخ عند الأديبة اسم لتسلسل الزمن، فهى ترى أن التاريخ عبارة عن الماضى لتاريخ الكائنات الذى يمر فى جريان الزمن، وأن ما أعطاه الزمن الماضى للمستقبل فى شكل الماضى تاريخ. تقول (ما ترجمته): "لا ريب فى أن الزمن الماضى متصل بالحاضر، ولا ينقطع هذا الاتصال أبداً، والوجود من الأزل إلى الأبد مستمر ومتواصل والماضى قريب منا بكل أحداثه وتفاصيله"(٢٤).

وتسلسل الزمن هذا يصل الحال بالماضى، ويتغير كل حال وكل لحظة وتصبح ماضياً، والزمن دائماً يجرى نحو المستقبل، وهذا ما نسميه بالتاريخ. والحس التاريخى يوجد فى أغلب روايات "قرة العين حيدر". وعلى أية حال تتسم رواية "نهر النار" بأنها تحيط بتطور الإنسان وثقافته فى عصور مختلفة يمكن تقسيمها إلى أربعة عصور:

العصر الأول : هو الهند القديمة أى القرن الرابع قبل الميلاد.

العصر الثانى : هو العصر الوسيط أى النصف الأول من القرن الخامس عشر والنصف الأخير من القرن السادس عشر.

العصر الثالث : هو عصر الاستعمار البريطانى للهند أى أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر كاملا.

العصر الرابع : تدور أحداثه حول الفترة التى سبقت تقسيم الهند وتعكس آثار التقسيم كذلك. فالأديبة تتحدث فى رواياتها عن هذه العصور المختلفة من خلال استلهامها لبعض الشخصيات والرموز التى تشير إلى هذه العصور كلها. وعن اختيارها لهذه العصور تقول: "غيرت النظرية (البوذية) التى ظهرت فى شكل حركة فكرية جديدة من التقاليد للبلد، وأخذت بها إلى منحى جديد فى القرن الرابع قبل الميلاد. وفى نهاية القرن السادس عشر وصلت السلطنة اللودهية (الإسلامية) إلى نهاياتها، وبدأ عهد الدولة المغولية، وكانت البلاد قد تعرفت على نوع جديد من الحضارة وفد إليها مع المسلمين، واحتضنت الحضارة الهندية (القديمة) هذا النوع الجديد من الحضارة . . . وورثنا هذه الحضارة (الهندية الإسلامية) من فنون وفيرة ومتنوعة وحرف ومهارات وموسيقى هندية كلاسيكية وكذلك الملبس والمأكل ولغات هندية (حديثة منها الأردية) بجانب اللغة البنغالية . . . ومثلما حدث بعد زوال السلطنة الكبتية التى استمرت ثمانية قرون، وبسبب انتشار الديانة الهندوسية (بنظامها الطبقى الصارم) نجحت الفتوحات الإسلامية. كذلك وبنفس الطريقة تمزقت الدولة المغولية. وبسبب ركود المجتمع المسلم والهندوسى - وكأنه بركة آسنة - وقعنا فى شباك الأوروبيين الماكرين فريسة سهلة. ولو قلنا إن القرن الثامن عشر جاء بظلمات حالكة على الهند لما أخطأنا. وقد فرق الإنجليز أمور البلد وشئونه ومزقه، واستمر هذا الحال نفسه فى القرن التاسع عشر. أما عن العصر الحديث؛ فيدخل فى معطياته لنا تقسيم البلد الواحد إلى بلدين الهند وباكستان"(٢٥).

ترى الأديبة أن التاريخ ربما يعيد نفسه، فأدى ضعف الحكومة الهندية القديمة وتسلط النظام الهندوسى على المجتمع إلى نجاح المسلمين فى فتوحاتهم بالهند، ثم أدى ضعف حكومة اللودهيين كذلك إلى نجاح الفتوحات المغولية وتأسيس دولة مغولية كبرى بالهند، وفى النهاية أدى تخلف المجتمع الهندى بطوائفه - المسلم وغيره - إلى نجاح الإنجليز فى السيطرة على البلاد، ثم تقسيمه إلى دولتين ١٩٤٧م، وتقسيم باكستان إلى دولتين بعد ذلك.

وهذه العصور الأربعة التى تتناولها الرواية هى فى الحقيقة تعبير عن الروح الهندية وثقافتها، ففى هذه العصور اتخذ أناس كثيرون ينتمون لديانات وأعراق مختلفة الهند مقراً لهم ومقاماً. وهذا هو السبب الذى أدى إلى التنوع فى حضارة الهند وثقافتها، ونتج عن اختلاط أجناس مختلفة وديانات وثقافات متنوعة وتفاعلها ظهور حضارة مشتركة

جديدة في هذه البلاد. كيف وُجد تنوع الحضارات والثقافات وامتزاجها في التاريخ؟ وكيف أثر هذا في العقول المفكرة؟ وما الدور الذي قاموا به في تشكيل الحضارة الهندية؟ نجد الإجابة على كل هذه التساؤلات في رواية "نهر النار".

لما كانت الرواية تتناول أحداث ٢٥٠٠ سنة تتنوع فيها الثقافات والمعتقدات وغيرها تضمنت الرواية شخصيات كثيرة. وعلى الرغم من أن الرواية تعبر عن أربعة عصور مختلفة في تاريخ الهند، إلا أن الشخصيات نجدها واحدة بنفس مسمياتها تقريباً في كافة العصور التي تحيطها الرواية، ذلك لأن هذه الشخصيات تمثل فئات المجتمع الهندي في مختلف عصوره؛ فهناك شخصية تعبر عن المجتمع الهندي، وشخصية تعبر عن المجتمع المسلم الذي فتح الهند واستقر بها، وشخصية تعبر عن المجتمع الهندي المسلم، الذي شكل ثقافة مزيجة من الحضارة الهندية والحضارة الإسلامية، وشخصية تعبر عن الاستعمار الإنجليزي للهند، وأخرى تعبر عن فترة تقسيم الهند وأحداثه. فشخصيات أحداث الفترات الأولى يجب تواجدها في أحداث الفترات الأخرى؛ حتى تبين وضع ما تمثله من فئة وتعبر عنه في مختلف الفترات.

عبرت الأديبة عن عصور أربعة متفاوتة في تاريخ الهند من خلال شخوص ورموز تمثل هذه العصور، فشخصية "كوتم نيلمبر" ترمز إلى العصر القديم. وهذه الشخصية تمثل فترة مهمة في تاريخ الهند الثقافي. وهذه فترة تطور مختلف ديانات الهند وفلسفاتها؛ فمن ناحية كانت الديانة الهندوسية تسيطر على البلاد. ومن ناحية أخرى كان بوذا قد أخذ ينشر أفكاره وتعاليمه بين الناس الذين أخذوا يبتعدون عن الديانة الهندوسية. وهنا حدث ما يمكن أن نسميه بالصدام بين البرهمية (الهندوسية) والبوذية، ويمثل هذا الصراع في الرواية "كوتم نيلمبر" ممثلا للديانة البوذية وأفكارها وهري شنكر للديانة الهندوسية.

تقدم الأديبة شخصية كوتم على أنه طالب علم برهمي يتلقى تعليمه في صومعة على يد كاهن هندوسي، ويتبع كل مبادئ حياة طالب العلم. ولكنه على الرغم من أنه يقضي حياة زاهد، إلا أنه لا يجد الطمأنينة، ويجبره القلق الدفين في نفسه على القيام بتجارب جديدة في الحياة بالنسبة له. يقف على شجرة في الماء لساعات يتعبد عبادة شاقة، يتعلق قلبه بـ "تشمبك"، وفي ذات ليلة يرقص معها، ويشرب الخمر، وتنقضي الليلة، ولكنه لم يتمكن من اللقاء بها ثانية. لا يخجل "كوتم" من قيامه بهذه التجربة؛ بل تتضح له بعض الأمور فجأة. تقول الأديبة (ما ترجمته): "في ليلة واحدة كان قد كبر فجأة، وطاف بكائنات القلب، وجرب المادة، ولم يكن مطمئناً بهذه التجربة، ولكن كيف كان هذا الإحساس العجيب، فبدلا من أن يجترع "شيو" هذا السم القاتل للحياة اجترعه وحده. كم كانت هذه التجربة عجيبة وغريبة"(٢٦). يتعرف "كوتم" على الضرر الدفين في هذه التجربة، افتقد "تشمبك"، وبدأ يعاني من شدة الشوق إليها، ولم يجد بدا سوى الاحتراق في ذكراها. وفجأة تهجم قوات "تشندر كبت" على شراوستي، ويُجبر كوتم نيلمبر على القتال، ذلك كوتم نيلمبر الذي كان يتمنى أن يصبح رجل دين و كان يجيد فن الرسم والرقص. تنقطع أصابع يديه في هذه الحرب، ويُجبر على التعبير عن أحاسيسه وأخيلته، وهنا يلجأ إلى التمثيل للتعبير عن أحزانه الدفينة وأحاسيسه. وذات يوم يرى "تشمبك" جالسة بين الجمهور وهو يؤدي دوره في مسرحية، وفي مفرق شعرها لون أحمر(٢٧) وفي حجرها طفل، وبعد نهاية المسرحية تضطرب تشمبك، ويمشي كوتم إلى حيث لا يدري، يسبح في النهر ليعبر إلى الشاطئ الآخر ويواجه أمواجاً عالية قوية، فيمسك بحجر بدا له على الساحل، ولكنه سقط منه بعد لحظات؛ لأن أصابع يده كانت قد قطعت من قبل، وهنا يضيع في أمواج النهر.

تشير الأديبة بقطع أصابع كوتم نيلمبر إلى أن الفنان أو المبدع الذي يطلب الأمن والسكون لا يمكن له أن يمنع جبر الزمن أو ظلمه؛ فقد قطعت أصابع كوتم نتيجة لحوادث الدهر، ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً سوى أن يرضى بالجبر المحض. وفي نهاية الرواية يتضح أن الدمية التي كان قد نحتها كوتم نيلمبر موجودة في متحف مدينة نيو دلهي. وهذا الأمر يعرض هذه الحقيقة وهي أن الفن والإبداع يبقيان دائماً، أما الفنان أو المبدع يموت. وهذا

كرب فنان. وفى هذا إشارة إلى إن الإنسان يصنع الزمن ويشكل عناصره؛ فهذه الدمية أصبحت عنصرا من عناصر تلك الفترة وثقافتها.

والعصر الثانى الذى تتناوله الرواية هو امتزاج الحضارة الإسلامية بالحضارة الهندية وتفاعل بعضها بالبعض. ويمثل هذا العصر شخصية "أبو المنصور كمال الدين". ومسمى المنصور هنا يشير إلى الفتح الإسلامى لبلاد كثيرة ومترامية الأطراف وتقدم المسلمين الأوائل فى شتى أمور الحياة. وقد جاء أبو المنصور من بغداد بثقافته إلى الهند، وهذه الثقافة فى الحقيقة ثقافة المسلمين وحضارتهم، التى كانت أرقى ثقافات الدنيا وأحدثها فى تلك الفترة. وتُظهرُ الروايةُ سيطرة المسلمين على الحكم فى بلاد الهند واعتراف الهندوس بحاكمهم المسلم ووفائهم له، بل استعدادهم للتضحية بأنفسهم من أجله. كما توضح أن أبا المنصور كمال الدين – الذى قدم من بلاد العرب إلى الهند– أخذ يأنس بالثقافة والبيئة الهندية تدريجياً، وبدأ يعتقد فى أن الهند وطنه. وهنا بدأ تشكيل ثقافة إسلامية هندية جديدة فى شبه القارة الهندية.

كان أبو المنصور كمال الدين مسئولا عن مكتبة شاه حسين الشرقى حاكم مدينة جونفور(٢٨)، وكان يشارك الحاكم فى فتوحاته وحروبه؛ لذا أثرت الحروب بما تخلفه من تدمير وهلاك فى نفسه وفكره، ويضطرب من رؤية إراقة دماء الإنسان. وأخذ يقول فى نفسه: إلى متى يظل الإنسان يزهق أرواح الآخرين ويلقى بنفسه فى مخاطر الحروب وهلاكها؟ وتصارعت أسئلة أخرى من هذا القبيل فى ذهنه، ولكنه لم يجد أية إجابة على أى سؤال فأصيب بشىء من الضيق والجنون، ووجد فى شرب الخمر واللهو مخرجاً له من هذه الحالة، ولكنه لم يجد السكينة فيما ذهب إليه، لذا خرج فى سفر غير معروف الجهة والمصير، وظل يتخبط فى طريقه حتى وصل إلى مكان وجد فيه مبادئ وأفكار الصوفية والحركة البهكتية(٢٩)، ويتأثر بمبادئ وأفكار "كبير داس" أحد رواد هذه الحركة. طالع أبو المنصور مختلف الديانات والفلسفات ووصل فى النهاية إلى أن الحب أفضل من التدين الظاهرى، وهو جوهر الأشياء. ويترك أبو المنصور مكان "كبير داس" ووصل إلى إقليم البنغال وبه يتزوج بفتاة تنتمى إلى الطبقة الدنيا فى المجتمع الهندى، وقضى ما بقى من حياته فى كتابة القصص والأغانى.

حين اعتبر أبو المنصور كمال الدين الهند وطنًا له تشكّل بثقافتها وحضارتها، وكتب الشعر والقصص باللغة الهندوستانية (الأرْدية). وفى تلك الفترة اتهمه قادة "شير شاه سورى" بالغدر وقتلوه؛ لأن أولاده ذهبوا إلى دهلى وتوظفوا فى بلاط المغول.

قُتل أبو المنصور كمال الدين بتهمة الغدر والخيانة ذلك الرجل الذى كان يحث على احترام الإنسان وأمنه، ويعشق المناظر الطبيعية وألحانها؛ لذا فالأديبة تطرح سؤالا وهو: من الغادر، أو الخائن؟ وما ماهية الغدر؟ وتشير الأديبة إلى أن كمال الدين يثبت أن الغدر ليس قدراً بذاته وإنما هو نتيجة للاختلاف فى النظريات والاتجاهات.

تبرز الأديبة أن "شير شاه سورى" كان حاكماً مسلماً هندى الأصل؛ لذا اعتبر قواده أن حكام المسلمين المغول دخلاء على الهند وغزاة ومن ثم يجب الابتعاد عنهم، وهذا يدخل فى باب التفرقة العنصرية والعرقية. الأمر الذى ترفضه الأديبة. وهى فى الحقيقة تريد توضيح أن التفرقة بين الناس بناءً على العرق أو الدين أو أى شىء آخر أمر يضر بالإنسان فى شتى أمور حياته، وما يصاب به الإنسان من جراء هذه التفرقة ما هو إلا قدر صنعه الإنسان أو نتيجة تسبب الإنسان فيها، وأن الحروب التى تدور بين أحد وآخر ما هى إلا تعبير عن القوة السياسية ولا دخل لاختلاف الديانة فيها، والشر أساس هذه الحروب.

وكما أن كوتم نيلمبر شخصية هندية الأصل تعبر عن ثقافة الهند وفلسفتها، التى كانت تحث على الأمن والحب وتتمتع بقوتها الإبداعية أصبحت فريسة لجبر التاريخ أو الزمن، أصبحت أيضاً شخصية أبى المنصور كمال الدين فريسة لجبر الزمن، تلك الشخصية التى وفدت إلى الهند من بلاد العرب واتخذت منها مستقراً ومقاماً وتميزت بالسمة الإبداعية. وأجبر كذلك شاه حسين شرقى – الذى يتمتع بشخصية إبداعية تحب الجمال – على الحرب من أجل السياسية أيضاً. والحق أن هذا

القرار والفصل فى هذه الأمور كان للزمن، والإنسان يقف أمامه عاجز مجبور لا قوة له بالرغم من أنه يشعر أو يدرك أموراً أخرى. يرى كوتم وكمال الدين إراقة دم الإنسان فيضطربان، يقول كوتم: "فليخبرنى أحد منكم أيها الفنانون والعلماء، قولوا لنا متى نحارب، ومتى نتوقف؟ ليذهب أحدكم إلى هرى شنكر ويسأله فى أى وقت يجوز إزهاق الروح، وفى أى وقت يحرم؟ أما عن رأيي أنا؛ فأرواح هؤلاء جميعاً عزيزة لدى غالية، لكن ماذا أفعل الآن؟"(٣٠).

وهذا هو ما حدث نفسه فى عصر أبى المنصور كمال الدين تقول الأديبة (ما ترجمته): "كان هؤلاء الناس علماء وشعراء وأهل قلم كما كان حاكمهم أيضاً محباً للعلم وينظم الشعر، ولكن لم تكن هناك أية فائدة للكتب، وكان العلم لغواً، وكانت الفلسفة بلا معنى، وذلك لأنه على الرغم كل هذا كانت تراق دماء البشر"(٣١).

ترى الأديبة أن العلم بمختلف فروعه وأصنافه يكون ذا أهمية بالغة إذا أثر فى فكر الناس وسلوكهم ومعاملاتهم مع بعضهم البعض، أما إذا انعدم أثره يصبح شيئاً مجرداً من القيمة والمكانة.

والعصر الثالث الذى تتناوله الأديبة فى روايتها "نهر النار" هو عصر سيطرة الإنجليز على شبه القارة الهندية واستعمارهم إياها. ويمثل هذه الفترة شخصية" سرل هارد اشلى" الذى جاء من بريطانيا كتاجر ثم أصبح فيما بعد بدهائه ومكره شركة الهند الشرقية، التى أخذت تسلب البلاد وتتدخل فى شئونها الداخلية، بل وفى دياناتها كذلك. وفى هذه الأحداث تظهر كذلك شخصية أبى المنصور كمال الدين المسلم البنغالى، ويمثل فقراء إقليم البنغال من الفلاحين والملاحين، هذه الفئة التى على الرغم من كفاحها وجهدها المضنى والمستمر فى الحياة تظل منذ قرون فريسة للحكام وجبر القدر. وعلى الرغم من هذا لا يقبلون الهزيمة أمام الحياة. تقول الأديبة (ما ترجمته): "لا يزال فلاح البنغال أبو المنصور كمال الدين حياً، وسيبقى حياً، وهو جالس فى قاربه الصغير يواجه أمواج نهر "بدما" الشديدة الهائجة، ويتأرجح القارب على أمواج "بدما" إلى الأمام حيث الظلام الحالك، وفى السماء رعد وبرق، والتماسيح المهيبة فاتحة أفواهها، والرياح شديدة، ولكن قارب هذا الفلاح المسن الجائع يواجه كل هذه العناصر الفتاكة دون ضيق أو ضجر، ذلك لأن له صداقة قديمة مع ضراوة كل هذه العناصر ومخاطر الموت"(٣٢).

وتشير الأديبة هنا إلى هذا الفلاح الذى ربما يكون امتداداً لذاك السلف الصالح الذى قاد العالم وإلى قوته وجرأته وتقدمه على الرغم من فقره. وفى هذا المقام يقول الشاعر محمد إقبال (ما ترجمته):

ما تركنا الأنهار فما بالك بالصحارى

ولقد عدونا بخيولنا فى الأطلسى

بحرك دون أمواج هائجة

ليبتليك الله بطوفان

ومن الشخصيات المهمة التى تظهرها الأديبة فى أحداث هذه الفترة كذلك شخصية كوتم نيلمبر الذى يمثل طبقة المتعلمين الهنود فى تلك الفترة، الذى كان يعمل فى وظيفة حكومية. وهذه الفترة هى أحلك فترة فى تاريخ الهند، إذ انطفأت فيها كل مصابيح الفلسفة تقريباً، ويتمسك نبلاء الهند ومهراجاتها(٣٣) بوضعهم القديم، لا يريدون فقدان أية ميزة يتمتعون بها وإن كان فيها هلاك للإنسان أو الوطن. ويمثل شخصية نواب كمن فترة سقوط النبلاء فى الهند. وتعرض الأديبة من خلال أحداث هذه الفترة ثقافة إقليم لكناؤ بكل ما له وما عليه، هذه المدينة التى كانت تنعم برفاهية العيش والاستقرار السياسى وكثرة الأثرياء؛ لذا قصدها الشعراء والأدباء وأهل اللهو والطرب، كما كانت تتميز بطابع العلم والثقافة أيضاً.

وفى أحداث هذه الفترة كذلك تعرض الأديبة لظهور الطبقة الهندية الإنجليزية كطبقة جديدة فى المجتمع الهندى وتمثلها شخصية "ماريا تريزا" التى يلتقى بها "سرل هارد" حين قدم إلى الهند ثم يتركها. وسوء حظها فى الحقيقة هو سوء حظ الطبقة الهندية الإنجليزية.

أما عن العصر الرابع الذى تعرض له الأديبة فى روايتها هو الفترة التى تدور فيها أحداث تقسيم شبه القارة الهندية، أى أحداث ما قبل التقسيم وأحداث ما بعد التقسيم. ومن أهم الشخصيات التى تبدو هنا

شخصية كوتم، وكمال، وهرى شنكر، وتشمبا، وطلعت، ونرملا وغيرهم. تمثل هذه الشخصيات الحضارة الهندية القومية المشتركة أى الحضارة الهندية الإسلامية. وكلها شخصيات شبابية تربطهم علاقة الأخوة والصداقة والود على الرغم من اختلافهم فى الديانة والعقيدة وغيرهما. وجميعهم يريد خدمة الوطن وأهله، يدركون الوضع الراهن للبلد والمخاطر التى تحيط به، ولكنهم يفشلون فى تطبيق ما يتمنونه من تنفيذ ما فيه الخير للبلد، لذا تبقى أحلامهم وأمانيهم مجرد أفكار وأخيلة و بها يقضون حياتهم. تُقسم شبه القارة الهندية سنة ١٩٤٧ إلى الهند وباكستان وهنا تُقتل أحلامهم وأمانيهم، ثم يعيشون حياة مملوءة بالاضطراب النفسى والقلق الذهنى.

ومن الشخصيات التى تُعبر عن أحداث هذه الفترة شخصية "عامر رضا" (بهيًا صاحب) الذى يتشبث بباكستان ويترك الهند وأهله بها ويهاجر إلى باكستان. وهذه الشخصية تمثل شريحة الشباب الذى هاجر إلى باكستان طمعاً فى الحياة الرغدة والآمنة. وقد هاجرت إليها كذلك أسر كثيرة تاركة بحسرة ما تملكه من بيوت وأثاث وغيره من ممتلكات. وكانت بعض هذه الأسر قد هاجرت إلى باكستان بحثًا عن الراحة المادية، ولم يكن لهم أى ارتباط بأرض هذا البلد الجديد من قبل. أى أن بعض المهاجرين إلى باكستان لم تكن هجرته بسبب البلد الإسلامى الجديد، وإنما بحثا عن متع الحياة فيه.

أما شخصية "كمال رضا" فهى تمثل بقية مسلمى الهند الذين يعشقون الهند التى بها تراث آبائهم وأجدادهم، ومن ثم يعتبرونها البلد الأم لهم ولا يريدون انقطاع علاقتهم وانتمائهم إلى أرضه. ولكنهم تركوا هذا الاعتقاد بعد قيام باكستان؛ فقد أجبروا على الهجرة إلى باكستان طلبًا فى النجاة من الأزمة الاقتصادية التى أصابتهم بعد تقسيم الهند.

وفى هذه الأحداث تعرض الأدبية لقضية مهمة وهى أن المسلمين المهاجرين إلى باكستان يشك الباكستانيون فى وفائهم لباكستان. وهذا هو الحال نفسه إذا ذهب هؤلاء المهاجرون إلى الهند؛ فيعتقد الهنود أن هؤلاء عملاء لباكستان. وضّحت الأدبية هذه القضية من خلال شخصية "كمال" الذى ضج من الأزمات الاقتصادية التى اعترته فى الهند بعد تأسيس باكستان؛ فاضطر إلى الهجرة إلى باكستان فراراً من هذه المشكلة وطلباً للراحة ورغد العيش فى باكستان، ولكنه حين ذهب إلى الهند بعد فترة وجيزة أدرك بأن الناس فى الهند يعدونه جاسوساً باكستانيًا، كما يشك الباكستانيون فى وفائه لبلده. وهنا يصاب "كمال" بحيرة وقلق، إذ لا يعده الباكستانيون الذين هاجر إليهم وفيًا لبلده الجديد باكستان، ويعده الهنود جاسوساً باكستانيًا، ولا يجد أمامه سوى البكاء الشديد.

وتشير الأدبية من خلال حياة "عامر رضا" و"كمال رضا" إلى أن جيل فترة تقسيم الهند عانى من عدم الثبات والرسوخ فى الأرض.

أما شخصية "كوتم نيلمبر" (الذى يمثل الجانب الهندوسى) فى هذه الفترة؛ فهى متعطشة إلى الراحة والاطمئنان، على الرغم من أنه تتوافر له كل سبل الراحة فى الحياة ويعمل فى الخارجية الهندية ويتمتع برغد العيش؛ إلا أنه حزين ووحيد أيضاً، ففى وقت واحد يولى اهتمامه بنرملا وتشمبا، ولا يدرك كيف له الرغبة فى الوصول إلى فتاتين معًا، وحاول كثيراً أن يصل إلى سبب عدم استقراره وخوفه، ولكنه لم يُوفق، وفى النهاية يُصبح القلق نصيبه فى الحياة.

فالأدبية تريد أن تبين أن كلا الطرفين (المهاجرين إلى باكستان والباقين فى الهند والهندوس كذلك) لم يتمتع بالسكون وإنما أُجبر الجميع على الخوف وعدم السكينة.

تعد "تشمبا" من أهم شخصيات رواية :نهر النار" وتوجد فى كل العصور التى تصورها الرواية. وهى تعبر عن المرأة الهندية فى مختلف هذه العصور. ففى العصر القديم تسمى "تشمبك" وهى ابنة المرشد الهندوسى لإقليم ايودهيا، ومن ثم كانت تتمتع بالثراء والجاه والشهرة، وفى الوقت ذاته تتصف بحس مرهف وذكاء. كانت تتحدث لساعات مع "كوتم" عن فلسفة الحياة والزهد وتتحاور معه. كما كانت تجيد فن الرقص الكلاسيكى الهندى أحد طقوس الديانة الهندوسية، وكانت تحب كوتم". ولكنها على الرغم من كل هذا تقف مجبورة مكتوفة

الأيدى أمام تصاريف الزمن أو التاريخ؛ فنتيجة لحوادث التاريخ تتجرد من كل هذا وتُزوّج برجل مسن دون رضاها. تقول الأديبة (ما ترجمته):

"وهنا عليها أن تعمل بما كُتب لها فى قدرها باعتبارها امرأة، وكان بمثابة الفرض عليها... وطبقًا لديانتها فرض عليها أن تطيع زوجها وخدمته لأنه زوجها"(٣٤).

والعصر الثانى هو عصر امتزاج الحضارة الإسلامية بالحضارة الهندية وتظهر فيه "تشمبا" باسم "تسمباوتى" ابنة برهمى صاحب الطبقة العليا فى المجتمع. يتعلق قلبها بأبى المنصور كمال الدين القادم من شبه الجزيرة العربية وتعتبره سيدها، وكان هذا شيئا جديدًا بالنسبة لأبى المنصور؛ لذا يقول لها: "اسمعى يا تشمبا! عليك أن تتزوجى..."

(تقول له): أنا زوجتك.

انفزع. كيف هذا؟ متى وأين تزوجت بك؟

ما الأمر فى هذا؟ (تضحك) أعتبرك سيدى وزوجى. ألم تدرك هذا؟ لى زوج وسيد واحد هو أنت(٣٥).

بعد فترة ينشغل أبو المنصور فى الفتوحات والحروب وينسى "تشمباوتى" تقريبًا، التى تبحث عنه فى كل مكان ويخبره عابد هندوكى:

(الترجمة) "بينما كنتَ تقضى حياتك سعيدًا فى بلاط كور كانت (تشمباواتى) تنتظرك وتطوف الغابات باكية تبحث عنك، ولكن لم يستطع الرسول أن يبلغك رسالتها"(٣٦).

وهنا تُجبر "تشمباوتى" على الوحدة، ويصبح العجز والوحدة قدرها.

وفى العصر الثالث تظهر شخصية تشمبا بايى ممثلة لطبقة الساقطات فى مدينة لكناؤ بشمال الهند. وتشير الأديبة إلى أن المرأة فى هذا المجتمع أجبرت على قضاء حياتها بشكل غير طيب على الرغم من كفاءتها ومقدرتها على عمل كل طيب كما تشير إلى أن النظام الإقطاعى قد ساعد على وجود المرأة بهذه الصورة.

أما فى العصر الرابع تظهر شخصية تشمبا أحمد باعتبارها أهم شخصية مؤثرة فى هذه الفترة وهى شخصية فتاة تنتمى إلى الطبقة المتوسطة فى المجتمع، وتتلقى تعليمها الجامعى فى مدينة لكناؤ، ثم تسافر إلى لندن لمواصلة دراساتها العليا. كما تعد هذه الشخصية كذلك رمزًا للصراع بين الجيل الحديث ومع من سبقه، وتصور الطبقة المتوسطة المتعلمة فى المجتمع.

خلاصة القول إن الأديبة قرة العين حيدر استطاعت أن تعبر عن المجتمع الهندى والباكستانى فى مختلف شئون حياته وقضاياها فى كل ما سطرت من روايات وغيرها. كما أنها تقدر الماضى بما له وما عليه، وتعتبره نموذجًا يجب الاهتداء به فى كافة أمور الرقى فى العلم والعلاقات الإنسانية. تركز الأديبة دائمًا على المساواة بين الناس، واحترام الإنسان، وتقدير كافة الثقافات والحضارات.

ولا بد من الإشارة إلى أن الأديبة تطرقت فى مواضع كثيرة من رواية "نهر النار" إلى مسألة: هل الإنسان مصير أم مخير؟ وتوضح فى بعض الجمل أن الإنسان مصير فى جزء كبير من أمور حياته.

أبرزت قرة العين حيدر قضية مهمة وهى أنه على الرغم من تقدم الإنسان فى العلم والتقنية؛ إلا أنه تدهور أخلاقيًا وإنسانيًا بقدر تقدمه العلمى والتقنى.

حرصت الأديبة على تصوير المجتمع الهندى بكل طوائفه وفئاته، ولم تتحيز للمسلمين أو لأية شريحة من شرائح المجتمع، وإنما عبرت عن الجميع تعبيرًا صادقًا من وجهة نظرها باعتبار أن الناس جميعًا أخوة فى الإنسانية، لذا يجب النظر إليهم جميعًا بعين واحدة، لأن التمييز بين الناس يكون على السلوك الطيب من عدمه، وبناء على العمل الأفضل. أضف إلى هذا أن القيم والسلوك هى الأمور التى تضبط سلوك الفرد، أما القانون؛ فهو يقوم بالفصل فى النزاع بين الناس.■

المراجع

(١) نند كشورد كرم، اردو دنيا، أكتوبر ٢٠٠٧م، الهند، ص ١٣، ١٤ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٤ .

(٣) مجلة نقوش الأدبية، عدد ديسمبر، لاهور، باكستان، ١٩٥٧م.

(٤) انظر باقر مهدى، قرة العين حيدرك فن كى چند جهلكيان، قرة العين حيدر ايک مطالعه، مرتبه محى الدين بمبئ والا، الهند، ١٩٩٩م، ص ٨٣ وما بعدها.

(٥) ظهرت هذه الحركة فى سنة ١٩٣٦م، وتهتم بتناول كافة شرائح المجتمع فى الأدب، والواقعية أهم ما يميزها.

(٦) رسالة شاه راه، سالنامه، دهلى، ١٩٥١م، نقلا عن نيلم فرزانه، اردو ادب كى اهم خواتين ناول نگار، ايجوكيشنل هاوس، على كره، الهند، ١٩٩٢م، ص ١٢٥.

(٧) انظر سهيل بخارى، اردو ناول نگار، الحمراء پبلى شيرز، دهلى، ١٩٧٣م، نقلا عن نيلم فرزانه، اردو ادب كى اهم خواتين ناول نكار، ايجوكيشنل هاوس، على كره، الهند، ١٩٩٢م، ص ١٢٥.

(٨) كان فى مجتمع الإقطاع لقب يمنح للأثرياء والوجهاء وهو نواب" وربما يقابل فى المجتمع" المصرى فى تلك الفترة لقب "الباشا".

(٩) رواية معبدى أيضاً، ص ١٢٠ .

(١٠) لعبة بدائية للهوكى.

(١١) رواية أحزان القلب، ، نسيم بک دبو، لكهنؤ، ١٩٥٥م، ص ٢٠٨ .

(١٢) رواية سفينة أحزان القلب، ص ٣٣٢ .

(١٣) انظر مجلة تبصره هفت روزه نصرت، لاهور، ١٤ فرورى، ١٩٦٠م.

(١٤) انظر مجلة تبصره هفت روزه نصرت، لاهور، ١٨ ديسمبر، ١٩٦٠م.

(١٥) انظر وحيد اختر، اردو ناول پر وجوديت كا اثر، اردو فيكشن، ١٩٧٣م، مرتبہ پروفيسر آل أحمد سرور، ليتهو كلر پرنترس، على كرهـ، ص ٢٢٧-٢٢٤ .

(١٦) انظر رسالة سوغات، بنكلور، شماره نمبر ٥ .

(١٧) هذه شخصيات فى الرواية ولها وجود فى تاريخ الهند القديم خاصة كوتم بوذا مؤسس الديانة البوذية، وهرى شنكر القديس، وتشمبا.

(١٨) رواية نهر النار، مكتبة أردو أدب، لابور، ص ٨.

(١٩) رواية نهر النار، ص٣٩٩ .

(٢٠) رواية نهر النار، ص٣٩٩ .

(٢١) رواية نهر النار، ص ٣٤٧ .

(٢٢) رواية نهر النار، نقلا عن محى الدين بمبئ والا، قرة العين حيدر ايک مطالعه، ص ٩٩ .

(٢٣) يرمز إلى كوتم بوده الذى يعرف ببوذا، ذلك المصلح الاجتماعى الذى تمرد على قيود الديانة الهندوسية، وأراد نشر المساواة بين الناس جميعاً، وتبعه كثيرون، وفى النهاية تحول إلى إله عند متبعيه.

(24) Hegl Philosophy of Nature, vol.1, Edited and Translated by M. J. Petry (London: George Allen Unwin, 1970) p.231)

نقلاً عن خورشيد أنور، قرة العين حيدرك ناولون مين تاريخ شعور، ص١٢).

(25) Martin Heidegger, "Being and Time" (Great Britain: Basil Blackwell Southampton, 1983), p.456).

(نقلا عن المرجع السابق، ص ١٤.

(٢٦) رواية نهر النار، مكتبة أردو أدب، لابور، ص١٠٤ .

(٢٧) من عادات الهندوس أن المرأة المتزوجة تضع لوناً أحمر فى مفرق شعرها.

(٢٨) مدينة معروفة بشمال الهند.

(٢٩) حركة ظهرت فى الديانة الهندوسية تحث على الزهد فى الحياة والمساواة بين الناس..

(٣٠) رواية نهر النار، مكتبة أردو أدب، لابور، ص١١٢ .

(٣١) نهر النار مكتبة أردو أدب، لابور، ص١١٢ .

(٣٢) المرجع السابق، ص٢٠٢ .

(٣٣) يطلق على الوجيه المسلم فى بلاد الهند مسمى نواب، وعلى الوجيه الهندوسى راجه.

(٣٤) رواية نهر النار، ص١٢٨.

(٣٥) رواية نهر النار، ص١٦٩.

(٣٦) المرجع السابق، ص ١٧١ .

جونتر جراس وعشق الصنعة
تجديد ذكرى "الطبلة الصفيح"

أ .د . مصطفى ماهر

تمهيد

شد الأديب الألمانى جونتر جراس Gunter Grass (١) الانتباه بروايته الفذة "الطبلة الصفيح" التى نشرت فى عام ١٩٥٩ ونجحت فى ألمانيا وخارج ألمانيا على المستوى العالمى نجاحًا غير مسبوق، وبإنتاجه الضخم المستمر، وبمواقفه الملتزمة، وبحصوله على جائزة نوبل فى عام ١٩٩٩. من الممكن أن ندخل عالمه الفكرى والفنى من مداخل متعددة، منها الاهتمام الملتزم وخاصة بقضايا تمسنا من قريب من قبيل قضية الصلات بين الشرق والغرب. وليكن ذلك مدخلنا الأول.

عن طريق حوار الثقافات

فى شتاء عام ٢٠٠٦ هاجت زوبعة الرسوم الكاريكاتورية، التى ظهرت فى صحيفة فى إحدى الدول الأوروبية، وقال بعض من شاهدوها إنها مسيئة للنبى محمد ﷺ، وتناقلت وسائل الإعلام ردود فعل غاضبة عارمة صادرة من مسلمين من مختلف المستويات الثقافية ومن بلاد إسلامية مختلفة. وكنتُ فى ذلك الوقت فى ألمانيا تُجرى لى عملية جراحية دقيقة فى المستشفى، وسألنى بعض الألمان، ومن بينهم من عرفونى مترجمًا لمعانى القرآن الكريم إلى الألمانية (طبعة وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية) عن رأيى فى الموضوع، فقلت إننى لم أر هذه الصور، ولا أحس دافعًا للسعى إلى رؤيتها، فليست لدينا فى ثقافتنا صورٌ للنبى الكريم، ولن يخرج الأمر عن أن يكون ما حدث تصرفًا من الرسام الكاريكاتورى ومن يساندونه يُعتبَرُ بحسب معايير الثقافة الغربية ذاتها، بل معايير الثقافة الإنسانية خروجًا على مبدأ احترام الأديان والمقدسات، وهو مبدأ له تأسيسه الفلسفى والمعرفى والأخلاقى على المستويين العام والخاص؛ ونحن لدينا فى ثقافتنا الإسلامية معايير احترام الأديان والمقدسات، وأعتقد أننا نلتزم بها كل الالتزام. وأحلتُ السائلين إلى آراء لى منشورة فى كتاب "إلى أين يا فلسفة"(٢) عندما سألتنى الجمعية الدولية للفلسفة ضمن مائة فيلسوف من بلاد العالم المختلفة عن رأيى فى مشكلات الفكر بين الألفية المنتهية والألفية البادئة. وهكذا نقترب، شئنا أو لم نشأ، من الأديب الألمانى جونتر جراسGunter Grass وعالمه الفكرى.

ولقد أحسنَت صحيفة "إلبابيس" El Paisالإسبانية صنعًا عندما استطلعت فى ١٠ فبراير ٢٠٠٦ (٣)

رأى جونتر جراس (وجوزيه ساراماجو Jose Saramago) فى مشكلة الصور الكاريكاتورية ليس فقط باعتباره حاصلاً على جائزة نوبل ولكن باعتباره من الإنتيليكتواليين أقطاب الأدب الملتزم. ونظراً لقيمة الحوار الوثائقية آثرت أن أترجم أسئلة الصحيفة وردود جونتر جراس.

سؤال: هل فوجئتَ بأن نشر الصور الكاريكاتورية قد أثار هذا الجدل العارم؟

جونتر جراس: "نعم ولا، فنحن نعرف جميعاً أن هناك قانوناً، مكتوباً أو غير مكتوب، يحرِّم فى العالم الإسلامى تصوير الله كما يحرم تصوير النبى محمد صلى الله عليه وسلم. وهذا الذى جرى يعتبر استفزازاً متعمداً ومخططاً من جانب صحيفة دنمركية يمينية. كانت هذه الصحيفة قد أعلنت عن منافسة كاريكاتورية رفض البعض أن يكونوا من المشاركين فيها مشيرين إلى تحريم رسم صور للنبى محمد محمد صلى الله عليه وسلم. بل إن الصحيفة استشارت خبيراً دنمركياً فى الإسلاميات فقدم ما قدم من تحذيرات. ولكن الناس بتوع الصحيفة صمموا بالرغم من ذلك على الاستمرار، لأنهم يمينيون راديكاليون معادون للأجانب.

سؤال: هل فوجئتَ بأعمال العنف؟

جونتر جراس: "نحن نعيش فى زمن يتبع فيه العنف عنفٌ آخر. أما العنف الأول فارتكبه الغرب، ألا وهو غزو العراق. ونحن نعرف اليوم أنه كان خرقاً للقانون الدولى؛ لقد دارت رحى الحرب على أساس واحد وهو حجج بوش الأصولية الذاهبة إلى أنها صراع بين الخير والشر. وما نراه اليوم عبارة عن رد أصولى على فعل أصولى. فليس ما يجرى صراع ثقافات بحال من الأحوال _ بل نزاع بين "لاثقافتين" "Un-Kulturen".

سؤال: ما الذى ينبغى فعله؟ هل تفيد الرقابة الذاتية؟

جونتر جراس: "فى الغرب يدور النقاش على سبيل الزهو الذاتى حول المبدأ الأساسى المتمثل فى أننا ننعم بالحق فى صحافة حرة. ولكنّ من لا يمارس هنا الغش الذاتى يعرف تماماً أن الصحف تعيش من الإعلانات، وأنها تأخذ فى اعتبارها ما تمليه قوى اقتصادية معينة. والصحافة نفسها جزء من مجموعات أعمال هائلة تحتكر الرأى العام. ولقد فقدنا الحق فى أن نطلب الحماية تحت بند الحق فى التعبير الحر عن الرأى. وليس بيننا وبين أزمنة العيب فى الذات الملكية الغاربة أمد بعيد، ولا ينبغى لنا أن ننسى أن هناك بلاداً لا تعرف الفصل بين الكنيسة والدولة. فمن أين يستمد الغرب الغطرسة التى تجعله يريد أن يفرض على الناس ما يحق لهم أن يفعلوه وما لا يحق؟ إننى أوصى الجميع فعلاً أن ينظروا إلى الصور الكاريكاتورية مرة عن قرب: إنها تذكِّر الواحد منا بجريدة "شتورمر" Sturmer المشهورة فى عصر النازية. كانت تُنشر فيها صورٌ كاريكاتورية مناهضة للسامية بنفس الأسلوب. لا يمكن أن يطالب الإنسان بالحق فى التعبير الحر عن الرأى دون أن يحلل وضعه فعلاً فى الغرب.

سؤال: هل هذا تعبير عن "صراع الثقافات"؟

جونتر جراس: (صراع الثقافات) هذا هو ما يريده الأصوليون فى الجانبين. ويجب علينا أن نبدأ بتمييز الفروق. كان من حسن حظنا نحن فى الغرب أننا أوتينا الرينسانس Renaissance (النهضة) والأوفْكليرونج Aufklarung (التنوير) واجتزنا بذلك عملية أليمة أتتنا بعدد من الحريات التى ما زالت مهدَّدة. أما العالم الإسلامى فلم يجتز هذه العملية، وهو قائم على درجة أخرى من التطور. وهذا شىء علينا أن نحترمه.

سؤال :هل ستستمر الحال فى المستقبل على هذا النحو المتفجر؟

جونتر جراس :هذا ما أخشاه. فالجروح قد أصبحت عميقة، ليس فقط فى البلاد العربية، بل فى البلاد الفقيرة عامةً. ويبدو على الغرب أنه ليس فى الوضع الذى يمكنه من أن يجد سبيلاً لقبول هذه البلاد باعتبارها شركاء أنداداً مساوين لنا فى الحقوق. لم يكن من الممكن أن نخلق من أجلها نفس الظروف المتاحة لنا. فى السبعينيات كتب ڤيللى برانت Willy Brandt بتكليف من الأمم المتحدة تقريراً عن إشكالية الشمال والجنوب، وتنبأ

بالصعاب التى لدينا الآن. ولا يزال هذه التقرير كما كان مطابقًا للحال الحاضرة.

سؤال :هل كانت لك شخصيًا خبرات مع التعصب؟

جونتر جراس :لقد عانيت باعتبارى مؤلفًا نوعًا ما من التعصب. عندما نشرت (رواية) "الطبلة الصفيح" Die Blechtrommel رُفعت ضد الكتاب قضايا اتهمته بالتجديف والخلاعة - سواء فى البلاد الشيوعية أو فى إسبانيا والبرتغال حيث مُنع. وقد التقينا قبل عامين فى اليمن بكُتّاب غربيين وعرب لكى نتكلم عن موضوعات أدبية ومن بينها الشبقية. وكان ذلك بالنسبة إلى العرب غير مألوف، ولكن النقاش نجح فى النهاية. من الممكن أن نتكلم عن كل شىء، حتى الموضوعات المحفوفة بالصراعات إذا جاء كل واحد بالتسامح الذى ينتظره كذلك من الآخرين _ حتى إذا كان أحدهم لديه تصورٌ آخر عن الثقافة تحدّده محرّمات خاصة.

****

الأدب الملتزم

ولنوسع دائرة مداخلنا وصولاً إلى عالمه الفكرى والفنى، ولنقف عند موقعه من الأدب الألمانى الذى عايشه وتفاعل معه من منظور الالتزام.

والحق أننى شُغلت بجونتر جراس Gunter Grass فى إطار تخطيطى منذ مطلع ستينيات القرن الماضى لمشروعات استقبال الأدب الألمانى الحديث فى مجموعه، ليس فقط على مستوى البحث الأكاديمى، ولكن أيضًا على مستوى القراء المثقفين die Gebildeten والقراء الإنتيليكتواليين die Intellektuellen الذين يُعرفون بمواقف فعالة وبالتحرك الملتزم والذين اعتدنا فى مناخ العشوائية أن نضعهم مع المثقفين فى سلة واحدة على الرغم من الاختلاف الجوهرى بين هؤلاء وأولئك.

ورأيتُ أن المؤسسات، وعلى رأسها مؤسسات الدولة تخطط وتنفذ بحسب إمكاناتها المؤسسية، وأن الفرد المنظّر المبدع يخطط، متحاوراً مع هذه المؤسسات، تحقيقًا لأهداف جليّة أو من الممكن استجلاؤها. تصورت أن الترجمة والتأليف - بما فيه النقد - يسيران فى مسارين متكاملين. وإذا تمثلنا الكم الذى أنتجه الأدب الألمانى منذ مطلع القرن التاسع الميلادى والمبدعون الذين أبدعوه والدارسون واللغويون والفلاسفة والنقاد والمترجمون والمؤرخون وعلماء الجمال والنفس والاجتماع الذين قال كل فيه كلمته، وتخيلنا عملية الاستقبال die Rezeption الضخمة المتعاظمة، وجدنا أننا ملزمون بالاختيار: الذى ينصب على النصوص كما ينصب على أصحابها. ومن هنا أخرجت للناس على مدى سنوات مجموعة كتب المختارات (مختارات الأدب الألمانى القصصى العصر الوسيط(٤)، صفحات خالدة من الأدب الألمانى الملتزم فى مجموعه منذ البدايات إلى العصر الحاضر(٥)، ألوان من الأدب الألمانى الحديث، مختارات من الأدب النمساوى الحديث(٦) - وهى مادة متكاملة تجمع بين الترجمة والدراسة والنقد، تتجاوز فى مجموعها ألفى صفحة) ورضيت فى تنفيذ هذا المشروع بالمجازفة باختيار ما اعتبرته "الأهم"، "الأعظم"، "الأشهر"، "الأكبر".

وتوازَى مع هذه النماذج المختارة المقتطفة المطولة المترجمة، نقل لأعمال كاملة من عيون الأدب الألمانى: روايات ومسرحيات وقصص وأقاصيص وملاحم وقصائد كاملة، تغطى مختلف العصور والمدارس والاتجاهات(٧). وزودتُ هذه الكتب بمقدمات وكتبت عنها مقالات ودراسات متعمقة تعرّف بالأعمال وأصحابها وتغرى بالاستزادة(٨).

أدب عصر ما بعد ١٩٤٥

ومن البديهى أننى عرّفت فى كتابى "ألوان من الأدب الألمانى الحديث"(٩) أيضاً بالأدب الألمانى الذى عاصرتُه وعايشته، وهو أدب عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية. وهو عصر هائل حافل بأحداث يتطلب فهمها أن نتتبع جذورها ومسبباتها وصولاً إلى التغييرات، التى طرأت على خريطة أوروبا فى أعقاب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) فقد هُزمت ألمانيا وتبددت أحلام الهيمنة الخلابة وأفل نجم الإمبراطورية الألمانية المتنافسة مع الدول الاستعمارية، واهتزت فى الداخل

المنظومة الاجتماعية الطبقية الموروثة المعتمدة من الكنيسة فى مواجهة الأفكار الجديدة والتحركات الجديدة ومن بينها تحركات الاشتراكيين الذين ظل حزبهم محظوراً إلى الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر، وتحركات التيارات المادية المتربصة بالكنيسة المتواطئة مع السلطة. وواكب هذه التغيرات على المستوى الثقافى توجهات مختلفة متباينة تعكس توترات واختلاجات كجبل الثلج لا يدل ظاهره على ما يخفيه من احتمالات تتحدى العقل والخيال. وسلكت المذاهب الفنية على الساحة مسالك مختلفة منها الناتورالية والواقعية المتأثرة بالتقدم العلمى والتقنى واتساع مجالات الصناعة، ومنها بعد ذلك التأثيرية والانطباعية وما انبثق عن الرومانتيكية المتحورة من إغراق فى المشاعر والتخيلات والإرهاصات، واسترسال فى مخاوف من المجهول وحزن من انهيار غامض يعصف بأشكال زائفة تغشى الجمال والمتعة الحالمة والرقة الناعمة.

وكأنما كان هناك برميل برود على وشك الانفجار، أشعل فتيلته اغتيال ولى عهد النمسا فى ٢٨ يولية ١٩١٤، ونزلت الجيوش الألمانية إلى ميدان الحرب مع الجيوش النمساوية، وفى أعماقها ذكرى انتصار غال على فرنسا وطموح إلى أن تحقق الغلبة، متوهمة أن السلاح لا يفله إلا السلاح. وبعد شد وجذب خرجت ألمانيا فى ١١ نوفمبر ١٩١٨ مهزومة عسكرياً، ومهددة بعداوة مستمرة من الخارج وتوتر متزايد من الداخل، تحاول أن تستغل ما تبقى لديها من مقومات ذاتية لترميم البناء المتهدم أو تجديده، ولرفع قواعد نظام ديمقراطى جمهورى دستورى - جمهورية ڤايمار - ولكن الجهود الصادقة المخلصة تعثرت، لأن الخلافات بين الأحزاب المتصارعة عمقت التمزق، وحاولت بعض الجماعات استغلال مناخ البلبلة والمعاناة والمرارة لفرض مشروعاتها الانقلابية بالقوة، كما فعلت الجماعة المتحمسة للثورة الروسية التى انتصرت فى عام ١٩١٧ محاولة تقليد النموذج السوڤيتى بل وفرضه بالقوة؛ وكما فعلت النازية بزعامة هتلر. ولم يتحمل الاقتصاد الألمانى الجريح دفع تعويضات الحرب وما ارتبط بها من احتلال فرنسا منطقة الراين، ولم يتحمل كارثة التضخم الخرافى _ فى عام ١٩٢٣ كان رغيف الخبز يساوى الملايين من الماركات (للمقارنة: كان الدولار الأمريكى فى ذلك الوقت يعادل ٢ - ٤ بليون مارك)، وما ارتبط بكل ذلك من بطالة مرعبة.

كانت هذه الظروف مناسبة لأدولف هتلر Adolf Hitler(١٨٨٩ - ١٩٤٥) وهو من أصل نمساوى، كان يعمل مساعداً بسيطاً لعمال البناء ونقاشاً ورساماً، وشارك كجندى فى الحرب العالمية الأولى، ثم اختلف بعد الحرب إلى أوساط العمال الذين يعانون من البطالة وشهد أساليب الجماعات السياسية المتمردة والمتآمرة فى تجنيد أتباع واستدراج المعاونين. وأتقن الخطابة الديماجوجية وتمكن من تأسيس حزب NSDAP(= حزب العمال الاشتراكى القومى الألمانى) الذى سيصبح الحزب الواحد - يمثل "الاشتراكية القومية" ويختصرها الألمان إلى ناتسى Naziوتنطق فى الفرنسية والإنجليزية وغيرهما نازى، وتأليف كتابهMein Kampf = كفاحى، واشترك فى عام ١٩٢٤ فى محاولة انقلاب فاشلة وحكم عليه بالسجن خمس سنوات خففت إلى سنة واحدة، وكوّن بعد الإفراج عنه فصائل شبه مسلحة بزى بنى موحد، كما كون منظمة الشبيبة الهتلرية فى عام ١٩٢٦ (اتخذت فى عام ١٩٣٦ طابعاً رسمياً) وتمكن من التغلغل فى العمل السياسى الرسمى والقفز إلى منصب مستشار الرايخ فى ٣٠ يناير ١٩٣٣ ثم قبض على مقاليد السلطة ورئاسة الرايخ وقيادة القوات المسلحة، ومارس حكماً دكتاتورياً كاملاً، ولقب بالقائد "فورر" Der Fuhrer - تنطق خطأ فوهرر - واعتمد اعتماداً كبيراً على شرطته السرية الرهيبة: الـ"جستابو" Gestapo، واكتسب قلوب الجماهير بالتهليل الخطابى للعظمة الألمانية - ألمانيا فوق الكل - وهيمنة الجنس الآرى، بنجاحات اقتصادية لافتة للنظر (مثلاً: طريق السيارات

الأوتوبان) وجرأة فى السياسة على مثال ضم النمسا فى عام ١٩٣٨ إلى الرايخ الثالث، واستخدام القوة فى احتلال بوهيميا ومورافيا ثم بولندا ثم العديد من البلاد بحروب خاطفة. وكان احتلاله لبولندا فى أول سبتمبر من عام ١٩٣٩ بداية الحرب العالمية الثانية التى حقق فيها انتصارات عسكرية فى البداية ثم تتابعت الكوارث فى الداخل والخارج إلى الاستسلام ابتداء من ١٧ إبريل وانتحر هتلر فى ٣٠ إبريل من عام ١٩٤٥. واحتلت القوات الأمريكية والروسية والإنجليزية والفرنسية ألمانيا التى خُربت وقُسمت. ونجد فى المراجع أرقاماً دالة على الخراب حيث لا يقل عدد القتلى على مستوى العالم عن ٣٥ مليونًا، نذكر منهم قتلى ألمانيا العسكريين والمدنيين أربعة ملايين ومائتى ألف علاوة على الجرحى والمشوهين والعجزة والنازحين والمغلوبين على أمرهم من أطفال وأسر ممزقة (كان عدد سكان ألمانيا فى مطلع القرن العشرين ٥٦ مليونًا). ومن الصور المؤثرة صورة استعراض هتلر آخر جنود ألمان زج بهم فى الحرب وما زالوا أقرب إلى الطفولة.

استيعاب الماضى وقهره

كتبتُ(١٠) فى عام ١٩٧٤ فى تقييمى لنقطة الصفر التى وجد الأدب الألمانى فيها نفسه بين نهايات وبدايات كلمات منها:

"أما فترة الحكم النازى - أو الرايخ الثالث - بين عام ١٩٣٣ وعام ١٩٤٥ فقد أفسدت على الأدباء أمرهم، فلا هى تركت القدامى على حالهم، ولا هى أتاحت للشباب إمكانية إبداع حر فنى يستحق هذا الاسم. والمعروف أن هتلر أنشأ مؤسسة تتولى شئون الفنون كلها، وتتكون من لجان أو أقسام أو - كما كانوا يقولون آنذاك - من غرف: غرفة للموسيقى، وغرفة للمسرح، وغرفة للأدب إلخ، وكانت هذه المؤسسة تخضع لوزير الدعاية يوزف جوبلس، وكان على الشعراء والأدباء جميعاً أن ينضموا إلى غرفة الأدب، ومن لم يتقدم للانضمام إلى الغرفة أو تقدم ولم يقبل، لم يكن له الحق فى الكتابة والنشر، ولم يكن القرار بقبول الأديب أو رفضه يعتمد على أسباب من الفن والفكر، بل على نظريات النازية ومبادئها وأهدافها فحسب. وهكذا تفرق الأدباء والشعراء، تركوا وطنهم، وهاجروا إلى الخارج، باحثين عن الحرية التى لا يبدع الإنسان الفنان شيئًا ذا قيمة إلا فى ظلها. وذهب أدباء وشعراء المهجر فى أعمالهم مذهبين، فنراهم يحرصون على القيم الإنسانية الرصينة من ناحية، ومن ناحية ثانية يهاجمون الاستبداد النازى والاستبداد فى كل صوره."

والخلاصة إن الناس كانوا فى هذه الظروف يحتاجون إلى يقظة تهز أعماقهم وضمائرهم وعقولهم وحواسهم ولغتهم بعد أن استبد بهم الرعب النازى وسلبهم إرادتهم. وكان الحاضر أعنف من أن يستوعبه تعبير، والماضى أشرس من أن يقهره إبداع. وكانت صرخة فولفجانج بورشرت Wolfgang Borchert (١٩٢١ - ١٩٤٧)(١١) وهو راقد بين الموت والحياة "فى الخارج أمام الباب" و"القصص القصار" والرسائل انتفاضة عبقرية تتضمن سجلاً بالموضوعات الملحة: الحرية والطغيان، الحقيقة والزيف، الوجود والفناء، السلام والحرب، السعادة والتعاسة، التمرد على الماضى والخوف من المستقبل، البحث عن معايير جديدة للأخلاق وأسس جديدة للفن، وتقييم جديد للإنسان بينه وبين نفسه وبينه وبين مجتمعه، وصياغة جديدة للغة تحقق التواصل الحق بين المتكلم والمستمع وبين الكاتب والقارئ.

وتبين مراجعاتنا والأبحاث الحديثة المتأنية(١٢) التى تناولت مقومات الثقافة الألمانية فى عصر النازية وما قبلها أن المقومات المتوارثة لم تتبدد كليةً، وأن الطرق لم تسد كلها أمام التجديد، بل كانت أحيانًا بمعوقاتها تحفز وتستفز أولى الهمة. وكان من الممكن فعل شيء. فقد سمحت سلطات الاحتلال فى بعض المناطق فى عام ١٩٤٦ بإنشاء صحف كتب فيها أدباء، وكان لها أحيانًا ملاحق من نوع الروايات العالمية المترجمة. وتعرضت جريدة Der Ruf التى أسسها اثنان من الأدباء الألمان المتحمسان هما ألفريد أندرش Alfred Andersch وهانز

ڤيرنر ريشتر Hans Werner Richter (=النداء) لمضايقات من جانب السلطة الأمريكية التى أوقفت صدورها فى عام ١٩٤٧ لأن الكتّاب الألمان الذين كتبوا فيها وسعّوا دائرة الحرية وأرادوها بلا حدود. ولم يحبذ الحكماء منهم اللجوء إلى التحدى وقبلوا اقتراح هانز ڤيرنر ريشتر Hans Werner Richter جماعة بأن تتكون الجماعة ٤٧ - نسبة إلى عام، وأن تجتمع مرة كل عام دون قيود أو توجهات فيطالع الأدباء ما ينشئون من أدب، ويوجه إليهم النقاد ملاحظاتهم النقدية، وتوسعت الجماعة ٤٧ وانضم إليها نقاد وناشرون. هنا طالع جونتر جراس باكورة أعماله من شعر ومن نثر واطمأن إلى أن انتقاله من الفن التشكيلى إلى الأدب سيضعه على طريق النجاح. وفى عام ١٩٥٠ أنشئت جائزة الجماعة ٤٧ حصل عليها على سبيل المثال هاينريش بِلHeinrich Boll وجيزيلا إلسنر Gisela Elsner(١٣) وجونتر جراس Gunter Grass(١٤).

جونتر جراس

نرجع إلى الوراء لنتتبع نشأة جونتر جراس ومسيرته. ولد فى ١٦ أكتوبر ١٩٢٧ فى مدينة دانتسيجDanzig واسمها بالپولندية جدانسك Gdanskوهى ثغر على بحر البلطيق تكتنفه دلتا نهر ڤايكسل، يبين تاريخها صراعاً منذ العصر الوسيط على موقعها وثرائها البشرى والتجارى والزراعى والبحرى والصناعى، ويبدو من تكوينها السكانى حتى بداية الحرب العالمية الثانية أنها كانت وثيقة لها بالتاريخ الألمانى والثقافة الألمانية، وكانت عضواً فى مجموعة المدن الألمانية الحرة المسماة "مدن الهانزه"، ثم منحت اسمياً للملك البولندى كازيمير على أن تحتفظ بهويتها، ثم ضمت فى عام ١٧٩٣ إلى پروسيا، ثم عادت مدينة ألمانية حرة من"مدن الهانزه" ثم ظلت تابعة لبروسيا حتى عام ١٩٢٠، وفى اتفاقية ڤرساى بعد الحرب العالمية الأولى اعترف لها بهويتها الحرة المستقلة مع تقرير امتيازات تجاه پولندا وفى ١ سبتمبر ١٩٣٩ ضمها هتلر إلى الرايخ الألمانى فقامت الحرب التى تعرضت فى أثنائها لتخريب هائل، واضطر سكانها وغالبيتهم من الألمان إلى النزوح، وخضعت المدينة بعد الهزيمة للإدارة الپولندية التى ضمتها إلى خريطتها.

كان أبوه صاحب محل بقالة وخردوات، متوسط الحال، بروتستنتى المذهب، وكانت أمه كاثوليكية المذهب تنحدر عرقيًا من بطون كاشوبية، وتتكلم اللغة الكاشوبية القريبة من اللغة الپولندية. وشب جونتر جراس فى هذه المدينة، وفى هذه الأجواء التى تعاظم فيها تأثير النازية، ووجهته أمه وجهة كاثوليكية ذات صبغة پولندية كاشوبية فكان يخدم فى الكنيسة عند إقامة الشعائر، ودخلت عناصر عديدة من هذه الكاثوليكية الپولندية فى إبداعات جراس. وعايش الصبى الدعاية النازية والمسيرات والاحتفالات وتحمس لبعض ما كانت الحركة الاشتراكية القومية العمالية الهتلرية تروج له من مبادئ ومشروعات طموحة مغرية تلعب على وتر الشرف والعزة والسيادة وإعادة أمجاد الرايخ، وانخرط فى الشبيبة الهتلرية. وتدل الشواهد والوثائق وفقرات من سيرته الذاتية على أنه دخل الخدمة العسكرية فى سن الخامسة عشرة متطوعاً، حيث خدم معاوناً فى السلاح الجوى وأنه استدعى فى نوفمبر من عام ١٩٤٤ وهو ابن السابعة عشرة للكتيبة العاشرة مدرعات فى فيالق الإس إس Waffen-SSوهى فيالق رهيبة من قوات خاصة. وجرح فى إبريل من عام ١٩٤٥ فى المعارك التى دارت رحاها حول برلين، وكان الجرح سبباً فى النجاة من الموت. ووقع فى أيدى الأمريكان فى مايو قرب مدينة حمامات الاستشفاء التشيكية "ماريانسكه لازنه" التى يعرفها الألمان باسمها القديم "مارييناد"، وظل فى الأسر الأمريكى إلى إبريل من عام ١٩٤٦. ولم يكشف جونتر جراس عن انتمائه إلى فيالق الإس إس Waffen-SS الرهيبة إلا فى عام ٢٠٠٦ فى سيرته الذاتية "Beim Hauten der Zwiebel(حرفيًا = عند تقشير البصلة) وترجع أهمية التوصيف الدقيق لعلاقة جراس بالتنظيمات النازية الهتلرية ونوعية خبراته فى الحرب إلى

ارتباط ذلك كله بنوعية التزامه السياسي والأخلاقي واكتشافه جرائم النازية. وقد أحدث هذا الاعتراف المتأخر أصداء حنق عارمة، وطالب البعض بسحب جائزة نوبل منه، والرجوع في اعتباره مواطنًا شرفيًا في جدانسك (دانتسيج). ولكن وزن جونتر جراس العالمي كان أكبر، وفضله على الأدب الألماني أعظم من أن تهزه مثل هذه الهوجة، وقد سبقتها اتهامات له بالإباحية وبالتهكم على الكاثوليكية، وترك جراس العقلاء والحكماء والإنتليكتواليين يقررون، وكان الاحتفال بعيد ميلاده الثمانين شاهدًا على رسوخ قيمته.

والمعروف أنه بعد الإفراج عنه من الأسر اشتغل عاملاً زراعيًا ثم عاملاً في منجم. ونجده في السنتين ١٩٤٧ و ١٩٤٨ يمارس موهبته الفنية فيتدرب على النقش على الحجر ونحت تماثيل حجرية في دسلدورف، ثم يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا في دسلدورف من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٢ لدراسة النحت والجرافيك. ثم نجده في السنوات من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٦ يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا في برلين لاستكمال دراسته ويتتلمذ على كارل هارتونج Karl Hartung. وكانت فنون الرسم والجرافيك والنحت تملك عليه نفسه. ولكنه بطريق المصادفة اختلف إلى الأوساط الأدبية وبخاصة الجماعة ٤٧، وتأكد من موهبته الأدبية في الشعر خاصة، ومن الشعر والدراما انتقل إلى الرواية، وبخاصة بعد حصوله في عام ١٩٥٨ على جائزة الجماعة ٤٧ بعد أن طالع صفحات من روايته "الطبلة الصفيح" التي عكف على صياغتها في باريس. وقام برحلات عديدة(١٥) إلى إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وبولندا والولايات المتحدة الأمريكية وتشيكوسلوفاكيا والمجر وإسرائيل. وأقام في باريس من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٠، ثم أقام في برلين من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٢ وانتقل في عام ١٩٧٢ للإقامة في ڤيبيلسفليت Wewelsfleth شمال ألمانيا. ونجده من ١٩٨٦ إلى ١٩٨٧ يقيم في الهند مع أوته جرونرت. - وأقام حينًا في مدينة لوبيك Lubeck، ويحمل بيته هناك اسم "بيت جونتر جراس" Gunter-Grass-Haus. وهو يعيش حاليًا في ولاية شليزفيج هولشتاين.

عن حياته الخاصة نعرف أنه تزوج تلميذة الباليه السويسرية أنّا شڤارتسي Anna Schwarz وعاشا معًا في باريس من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٠ حيث رزقا بالتوءمين فرانتس وراءول، ورزقا في برلين في عام ١٩٦١ بابنتهما لاورا ثم في عام ١٩٦٥ بابنهما برونو؛ وكان لجراس علاقة حميمة طويلة بالرسامة والمهندسة المعمارية ڤيرونيكا شروتر Veronika Schroter أثمرت بنتًا هي هيلينه في عام ١٩٧٤؛ وفي عام ١٩٧٨ حصلت أنّا شڤارتسي على الطلاق؛ وفي العام التالي ١٩٧٥ تزوج جراس عازفة الأرغن أوته جرونرت Ute Grunert.

منظومة مبادئ مفتوحة متطورة

المعروف أن جراس تغيّر موقفُه من النازية بعد خبرات الهزيمة والاندحار، وبعد ضياع مسقط رأسه وتبدد وطن أسرته وأهله، دانتسيج، وبعد تكشف حقائق الجرائم النازية والاستبداد الهتلري والاستهتار بحقوق الإنسان وحرية الفنان المبدع. كذلك من المعروف أنه قرأ ألبير كامي Albert Camus وتأثر بفكره الوجودي وبخاصة "إسطورة زيزيفوس" Le Mythe de Sisyphe، كما تابع مسرح اللامعقول وإبداعات أرتور آداموف Arthur Adamov وأوجين يونسكو Eugene Ionesco وصامويل بيكيت Samuel Becket، كما تأثر بأدب وفنون عصر الباروك الألماني وبرواية جريملسهاوزن Grimmelshausen الشهيرة "زيمپليتسيوس" Simplicissimus، وآثار فرانسوا رابليه Francois Rabelais الروائية: "جارجانتوا وپانتاجرويل" Gargantua et Pantagruel. ولكننا عند متابعة أفكاره وإبداعاته منذ نهاية الأربعينيات لا نجد منظومة مبادئ أخلاقية واجتماعية وسياسية وفلسفية وجمالية ثابتة جامدة التزم بها جراس في كل مراحل حياته على المستوى الإبداعي دون تغيير أو تحوير. وإنما كانت المتغيرات أكثر من الثوابت دلالة على تفاعل مستمر مع الأحداث والأفكار والاتجاهات.

ولا ينبغى أن نغفل عن تأثر جراس الهائل بالروائى ألفريد دوبلين Alfred Doblin وروايته "برلين ميدان ألكسندر" Berlin Alexander Platz بما فيها من تنوع لغوى وتقطيع وتربيط وجرأة فى تناول الموضوعات المثيرة مهما كانت منفرة. وأكد جراس أستاذية دوبلين وما يدين له به.

عن العلاقة بين فنون الأدب والفنون التشكيلية نقول إنها كانت علاقات تلاقح مستمرة، ولكنها كانت متغيرة متنوعة. فقد مارس فنَّى النحت والجرافيك منذ ١٩٥٦ / ١٩٥٧ وأقام معارض فى شتوتجارت وبرلين بالتوازى مع ممارسة الأدب وبخاصة الشعر والدراما على طريقة اللامعقوليين، ولم يتخذ قالب الرواية سمته الغالبة فى نشاطه إلا بظهور رواية "الطبلة الصفيح" فى عام ١٩٥٩ التى أحدثت هزة فريدة فى ألمانيا وخارجها، وأشعلت التنافس بين الأدباء والشعراء والمسرحيين، وأثارت اعتراضات عارمة ممن اعتبروا أجزاء فيها إباحية وأجزاء أخرى متطاولة على المقدسات، فواكبتها مناقشات وقضايا وقرارات قاسية، ثم تبين أنها جاءت بالنسبة إلى الثقافة الألمانية والغربية فى موعدها، وحرك الإعجاب بها والاعتراض عليها ماء البركة الثقافية الساكن.

كذلك لم يتبلور توجُّه فلسفى جمالى واحد يقوم على الاختيار بين اللامعقول والمعقول، بين المتخيل والواقعى أو الجمع بينها فى أية مرحلة، وظل يتحرك بين المفاهيم والتصورات على حريته، وإن ظل متعلقاً بأهداب الإنتيليكتوالية عند التعبير عن رأى، حريصاً على التمرد على الجمود والتبلد حيال الخطر المحدق، مؤكداً أنه "يكتب ضد النسيان" وأنه يبحث عن الذنب. وهو على كل حال يكتب مشحوناً بخبرات خاصة وبأحداث من شأن التاريخ وتوقعات وإرهاصات تتردد فى أوساط العلماء ومخاوف على البشرية التى توشك أن تفنى نفسها. ونراه فى مرحلة تمرده السياسى فى عام ١٩٦٧ يدبر خطة وهمية فاشلة للاعتداء على هوبرت همفرى نائب الرئيس الأمريكى فى ألمانيا، لم ينجم عنها إلا لغط فى وسائل الإعلام. ونراه يتحيز للحزب الاشتراكى الديمقراطى ويشارك بخطب وحوارات سياسية فى المعارك الانتخابية، ويدخل الحزب ثم يخرج منه، ويصادق ڤيللى برانت Willy Brandt رئيس الحزب، ثم يقاطعه عندما يُتهم وهو مستشار ألمانيا فى قضية جاسوسية. وعندما كان توحيد ألمانيا فى عام ١٩٩٠ موضوع الساعة، الذى تحمس له الجميع عبر جراس عن رأى مخالف يتمثل فى ضم ألمانيا الديمقراطية كما هى مع ألمانيا الاتحادية فى إطار اتحاد ثنائى كونفدرالى. وهو يتأثر بصرخة المظلومين المطالبين بالعدل، وبمطالبة الأجيال الجديدة بالسلام، وبالشكوى من جنوح وسائل الإعلام وجريها وراء الإعلانات والتوزيع وتعاظم الإمكانات.

الأدب القصصى والرواية الطويلة خاصة

كانت هناك أصوات عالية منذ أربعينيات القرن العشرين تحذر من أن فن الرواية الطويلة الكبيرة سيضمر نتيجة لظروف الحياة وللوسائط والتقنيات الجديدة، ولكن الرواية الكبيرة والضخمة المطبوعة لم تنكمش، بل شهدنا من الروايات المطبوعة ما حقق انتشاراً مثيراً مثل "الطبلة الصفيح"، وحفلت الساحة الثقافية الألمانية بأسماء عظيمة مثل هاينريش بل Heinrich Boll وجونتر جراس Gunter Grass وزيجفريد لينتس Siegfried Lenz ومارتين ڤالزر Martin Walser وماكس فريش Max Frisch وفريدريش دورينمات Friedrisch Durrenmat، ومنهم من حصل على جائزة نوبل.

قائمة روايات جراس(١٧):

الطبلة الصفيح ١٩٥٩
قطة وفأر ١٩٦١
سنوات الكلاب ١٩٦٣
تخدير موضعى ١٩٦٩
من يوميات قوقعة ١٩٧٢
سمكة موسى ١٩٧٧
اللقاء فى تِلجتِه ١٩٧٩
ولادات عادية أو الألمان ينقرضون ١٩٨٠
الفأرة ١٩٨٦

نقيق الضفادع ١٩٩٢
بطحاء سدحاء ١٩٩٥
قرنى ١٩٩٩
مشية الكابوريا ٢٠٠٢
عند تقشير البصلة ٢٠٠٦
الصندوق ٢٠٠٨

ثلاثية دانتسيج

تُعرف الروايات الثلاث الأولى بعنوان ثلاثية دانتسيج اعتماداً على مكان الأحداث. ونحن نركز فى دراسة أولى لهذه الروايات الثلاث على التناول الفنى للأبعاد المعرفية الثلاثة: البعد الزمنى والبعد المكانى والحدث وعلى كيفية استغلال جراس لحرفيات القصة الخرافية والأسطورة فى اللعب بالمكونين الزمانى والمكانى لتعظيم حرية المبدع فى التشكيل والصياغة. وربما اقتنعنا بأن الفنان يصطدم حيال الخبرات على مستوى الواقع بما يعجز عنه التعبير المباشر، فيتأرجح على أرجوحة الصنعة جيئة وذهاباً، اقتراباً وابتعاداً بين الممكن والمستحيل، بين التدقيق والسخرية، بين الجمال والمسخ.

ولنا على كل حال أن نسترشد بكلمات قالها جراس من قبيل السيرة الذاتية مشدداً على أهمية سنوات الطفولة، التى أمضاها فى وطنه دانتسيج الذى ولد فيه عام ١٩٢٧ والذى يضم فى ترابه وفى العلاقات بين ناسه على مستوى البرجوازية الصغيرة نبعَ الأدب الذى اغترف منه مبدعاً، ويذكر بالتحديد أن والديه كانا يمتلكان فى دانتسيج محلاً تجارياً، وأن أسرته كانت تمثل تشكيلة مختلفة، فأبوه كان يمثل الأصل الألمانى، وأمه كانت من عائلة كاشوبية(١٨). وتبين لنا المقارنة عناصر السيرة الذاتية التى اغترفها جراس بسخاء من هذا النبع وكيف أنه جمع بين الواقع والابتكار العجائبى.

تتمحور رواية "الطبلة الصفيح" حول الراوى العازف أوسكار ماتسيرات Oskar Matzerath الذى يحكى أنوياً (بضمير المتكلم أنا)، وهو فى الثلاثين من عمره، سرداً وعزفاً عن نفسه، عن نشأته وتغيُّر أحواله بين خيال وواقع متداخلين.

وُلد فى عام ١٩٢٤، واتخذ فى الثالثة من عمره سمات غير مألوفة، فبدنه لا ينمو بمرور الزمن كما تنمو أبدان نظرائه، ولكنه باطنياً ومعرفياً وجنسياً نما مبكراً، وظل ينمو بغض النظر عن ظاهره. شكله شكل قزم، قزم من نوع معين؛ لأنه هو الذى قرر ذلك ونفذه فى الواقع بإرادته، فارتمى على درك القبو السفلى وأوقف ارتطامه المتعمد نموه، ليكون فاعلاً على هواه، وشاهداً ورقيباً ومناضلاً ضد النسيان. فهو طفل يصطنع البراءة والسذاجة، وهو فى آن واحد فى مرحلة عمرية تالية واعية ماكرة. وهو يعيش كأهله حياة بين حنايا طبقة صغار البرجوازيين. ولكن خبراته جعلته يضيق بالنفاق والمنافقين الذين يقولون ما لا يفعلون. ويصف حياته وحياتهم من منظور الطفل البرىء، الذى يلتقط ما يفضح المنافقين ويظهرهم فى صور مضحكة ساخرة؛ ثم إنه تميز على الرغم من طفولته المفتعلة بقوة جنسية كبيرة وبرغبة فى مغامرات مع نساء من مختلف الأعمار. ومكان الأحداث هو أساساً دانتسيج بأهلها الخليط الألمانى البولندى الكاشوبى، ولكن أوسكارَ يغيِّر مكانه عند اللزوم فيكون دسلدورف ويكون حائط الأطلنطى؛

والزمانُ عموماً كما يتصوره الآخرون هو سنوات من مطلع القرن العشرين إلى عام ١٩٥٤، تندس فيه بمقاييسه ثلاثون سنة هى العمر التقديرى لهذا الراوى، أوسكار ماتسيرات Oskar Matzerath، بمقاييس مختلفة، فقد بقى منذ الثالثة من عمره على سبيل الاحتجاج والرفض، قزماً.. مسخة.. "قُزعة".. "إيد هون".. "ثلاثة أقراص جبنة رومى لا رابع فوقها"، أشبه بكائنات الجن. وقرر ألا يعمل بذلك النوع من تجارة الطعام والخردوات الذى استهلته جدته، وألا يكون من ممارسى السياسة.

نجده فى عام ١٩٥٢، ولما يبلغ الثلاثين بعد، نزيلاً بمصحة رعاية وعلاج غير الأسوياء، الخارجين

على العرف، ودعته السلطات فيها بعد أن بلغ به الجرى وراء الأنثى كل مبلغ، فانقض على جارته الآمنة الممرضة دوروتيا ليغتصبها، ووجدوا فى اليوم التالى جثتها.

شرع إذًا فى المصحة يدون قصة حياته، فيستعيد ذكرياته، ويدونها، أو - بلغته - يطبِّلها بالطبلة الصفيح الملونة باللونين الأحمر والأبيض والتى لم تعد تفارقه منذ أن تلقاها هدية عيد ميلاده الثالث، والتى أصبح يعبِّر بها عن أفكاره وأحاسيسه.

وهنا تتداخل الأزمنة أو المقاييس الزمنية، حيث تُوَسد أحداث مسار زمان حياة الآخرين فى مسار زمان صنعه التذكر والتدوين العزفى المضغوط فى سنتين، سنتى الإقامة فى - مكان محدد هو المصحة - بما يجرى فيه علىَ أوسكار من أحداث ما بعد الحرب العالمية فى دائرة ألمانيا الاتحادية فى عصر كونراد أديناور والتهليل للكاثوليكية ومعاداة الشيوعية وبناء الرفاهية على معجزة اقتصادية، أحداث يسمع بها فينكرها ويهزأ بها.

نحن فى الرواية حيال حزمة مختلفة من الأزمنة وحزمة مختلفة من الأمكنة وحزمة مختلفة من الأحداث وحزمة مختلفة من المنظورات التاريخية والجغرافية والنفسلوجية والاجتماعلوجية والأخلاقية والإنسانية والإنسانياتية(١٩) ويريد الفنان المتحرر من كل القيود أن يحيط بها بقلم وعصا.

ويضمِّن أوسكار فصول قصة حياته الستة والأربعين ما لا يكاد يُحصى من نوادر حيوات وتواريخ ناس وأمم ودول عندما ينعطف القرن التاسع عشر فى عام ١٨٩٩إلى القرن العشرين، ويبدأ بذكرى الأجداد أو بمن عرفه منهم، أى بجدته أنَّا برونسكى Anna Bronski الفلاحة الكاشوبية، التى كانت تلبس جونيلات واسعة، لكل جونيلة فائدة خبيئة، أتقنت استخدامها فى التمويه والعشق والحمل والولادة والزواج والفلاحة والتجارة، فقد خبأت تحتها جوزيف كولياتشك Joseph Koljaicek جالسة فى حقل البطاطس وكانت الشرطة تريد القبض عليه متهمًا بإشعال حريق. وعشقها هذا الشاب الذى حملت منه فى مخبأ الجونيلة الغرامى وتزوجها. وأصبح يلعب دور الجد، وظلت الشرطة تطارده إلى أن غرق فى نهر الپايكسل قبل نشوب الحرب العالمية الأولى بنحو عام. فاتخذت محلاً للبقالة وتزوجت جريجور كولياتشك Gregor Koljaicek الأخ الأكبر للغريق لكى تكون لابنتها أنجنِس Agnes عائلة. وتزوجت أنجنِس رجلاً من منطقة الراينلاند هو ألفريد ماتسيرات Alfred Matzerath عرفته فى المستشفى؛ حيث كانت تشتغل بالتمريض، وجاء مصاباً بطلقة فى فخذه، فلما تحسنت حاله لم يرجع إلى مسقط رأسه، بل بقى فى دانتسيج يشتغل بالبقالة. ولكن أنجنِس ظلت على علاقة حميمة بابن الخال يان برونسكى Jan Bronski. وهو ما يجعل أوسكار يعتقد أنه ولد فى عام ١٩٢٤ لأبوين يان برونسكى Jan Bronskiوألفريد ماتسيراتAlfred Matzerath .

ويصف أوسكار خبرات سنوات الصبا والشباب فى دانتسيج بأنها كانت تعج شكلاً ومضمونًا، ماديًا وأخلاقيًا، بالقذارة وبما يثير القرف، سواء فى بيت العائلة والمتجر أم فى محل جريف Greffلبيع الخضراوات أم فى مخبز شيفلر Scheffler .

وأوسكار يعتقد أن Alfred Matzerath ليس أباه لأن أمه كانت لها، كما رأى فضائحها بعينيه، علاقة حميمة بالبولندى يان برونسكى Jan Bronski. وكلها خبرات كأن الذى خبرها طفل ساذج، ولكنه قادر على سبر أغوارها تحت قشرة النفاق الشفافة المتشققة. ولا يتورع أوسكار عن وصفٍ مفصل للأشياء القذرة والمنفرة، بل يصف العلاقات الحميمة المحرمة وصفاً يتجاوز حدود المقبول فى المجتمعات المحافظة، وكذلك يحكى عن عبثه بالمقدسات الكنسية وبخاصة صور المسيح والعذراء مما لم يألفه من يعتبرون ذلك من المحرمات.

ويذكر أوسكار أنه لم يحتمل المدرسة إلا يومًا واحدًا، وأنه صمم على عدم الذهاب إليها، واكتفى بأن تساعده امرأة دخلت قائمة من عرفهن من

النساء هى زوجة الفران شيفلر Scheffler على القراءة فى كتابين أولهما رواية جوته Goethe: "التبادلات المزدوجة Die Wahlverwandtschaften وكتاب عن حياة راسبوتين. وأساس رواية جوته معلومة كيميائية مفادها اتجاه بعض المركبات الكيميائية، فى التفاعل، إلى تبادل جزيئاتها تبادلاً حتمياً، فعندما يذاب على سبيل المثال مركبان كيميائيان من هذا النوع فى الماء تحدث بينهما تبادلات مزدوجة حتمية فيتجه جزىء من المركب الأول ليحل محل جزىء من المركب الآخر، الذى ينتقل بدوره إلى المركب الأول؛ وطبق جوته هذه الظاهرة على البشر فحدث بين زوجين تفاعل حتمى مع زوجين آخرين ونشأ ثنائيان غير الثنائيين الأصليين ائتلفا ائتلافًا لا ينفصم بحكم قانون الطبيعة. وقد أحدثت رواية جوته عند صدورها فى عام ١٨٠٩ ردود فعل صاخبة حول الأبعاد الأخلاقية والدينية والاجتماعية. وأما الكتاب الثانى فعن حياة راسبوتين Rasputin (وذلك هو اللقب الذى لقب به ومعناه حرفيًا = الفاجر؛ ولد فى عام ١٨٧٢ وقتل فى عام ١٩١٦) فهو المغامر النصاب الروسى، فلاح جاهل، راهب، استغل موهبته الخارقة فى الإيحاء بالمعجزات وقدراته الجنسية الهائلة فى الهيمنة على النساء ومواهبه الإجرامية فى التواطؤ مع الموتورين، وتمكن من خداع الإمبراطور والإمبراطورة، حتى تسربت الأسرار وأثارت الكثيرين من العامة والساسة والمثقفين، فتربص به من الأمراء من قتلوه.

وليس من شك فى أن اختيار هذين الكتابين بديلاً للمدرسة غنى بالإسقاطات؛ وتتكرر فى رواية "الطبلة الصفيح" إشارات إليهما لها مغزاها.

ثم إن أوسكار اكتشف أن له برغم ضآلة بدنه صوتًا إذا سلّطه على الزجاج حطمه بما له من قدرة سحرية، فكان يسلطه على زجاج نوافذ الكنيسة، وعلى زجاج مسرح المدينة، واستخدم هذه القدرة فى تكوين عصابة من المراهقين. وكذلك استخدم النقر على طبلته الصفيح فى إفساد الاحتفال النازى وما صحبه من مارشات عسكرية حوّلها إلى إيقاعات راقصة.

وليس من شك فى أن جراس اقتبس عنصر الصوت القادر على التكسير والتحطيم من التوراة(٢٠) وتحديداً من قصة هدم سور أريحا فى زمن يشوع بن نون، حيث جاء فى التوراة: "... وسبعة كهنة يحملون أبواق الهتاف السبعة أمام التابوت. وفى اليوم السابع تدورون دائرة المدينة سبع مرات والكهنة يضربون بالأبواق. ويكون عند امتداد صوت قرن الهتاف عند استماعكم صوت البوق أن جميع الشعب يهتف هتافًا عظيماً فيسقط سور المدينة فى مكانه ...".

وانتهت بأوسكار ملاحقاته وتتبعاته لأسرار من حوله إلى نكبات لم ينج منها هو نفسه فقد انتحرت أمه التى أحبها. وكان يظنها متدينة؛ لأنها كانت ترسله إلى الكنيسة ليشارك خدم الشعائر. فلما ماتت الأم لعبت ماريا فى أيام الحرب دوراً مع الأب ألفريد ماتسيرات وتزوجته فى الوقت الذى كانت فيه عشيقة ابنه القزم أوسكار. وتكررت المآسى القذرة عندما وضعت الطفل كورت الذى ظنه ألفريد ابنه، وكان أوسكار على يقين من أنه ابنه هو. وتدور الدائرة على ألفريد ماتسيرات الذى لم يعترف أوسكار فى قرارة نفسه بأبوته، فعندما انقلبت الموازين ضد الألمان ودخل الروس منتصرين اضطر، إخفاءً لهويته، أن يبلع الشارة النازية التى كان أوسكار قد أعطاه إياها، فانحشرت فى حلقه ومات مختنقًا. وتجرى مراسم دفنه ويحضرها كورت وقد بلغ الرابعة والنصف من عمره وأوسكار وقد بلغ الحادية والعشرين، وفى أثناء الدفن يلعب كورت بحصوة من الزلط يصيب بها مؤخرة رأس أوسكار فيتغير حاله ويقرر أن يعود إلى النمو. يقول أوسكار: "وبدأ نموى يتقدم بخطى بطيئة ولكنها كانت ملحوظة ... وربما كان كورت يريد أن يرى فىَّ أبًا كاملاً .نامياً".

وأوعز أوسكار إلى يان برونسكى عشيق أمه الذى

ظنه أباه أن يدافع عن المدينة ضد الألمان عندما نشبت الحرب فلقى حتفه على يد الألمان.

وكان أوسكار نفسه معرضاً باعتباره قزماً مشوهاً لا قيمة له جسمانياً للإبادة تطبيقاً لأحكام القانون النازى، فتحايل، وكوّن مع عدد من الأقزام فرقة استعراضات للترفيه على الجنود الألمان على الجبهة، عند جدار الأطلنطى، عندما بدأ الحلفاء غزو ألمانيا من ناحية المحيط.

وانتقل فى عام ١٩٤٥ مع صديقةٍ وابنٍ لا يوقن ببنوته إلا هو إلى دسلدورف Dusseldorf حيث عمل فى نحت الحجر وموسيقى الجاز، واشتهر بعزف الطبلة، وحقق ثراءً واسعاً فى سنوات ما بعد الحرب والمعجزة الاقتصادية والتحولات السياسية المطبوعة بطابع المستشار كونراد أديناور، وضمّن الرواية الكثير من النقد لما حدث، وما عرف باسم تصفية الحسابات مع النازية والنازيين ومن دعموهم بالفعل أو الفكر أو الصمت، ومن تعددت وجوههم من المذبذبين، الذين لبسوا لكل اتجاه وجهه ولكل مصلحة قناعها، وكذلك ما عرف باسم تصفية الحسابات بين الأجيال ابتداءً من تأثيم الأب والأم وتوزيع الاتهامات على من لم يكن من المألوف الشك فيهم. وتطلب ذلك التحول تغيير التعامل مع الصنعة وأشكال الصياغة الفنية واللغوية وتغيير الخطاب والجرأة فى تجديد المضامين.

عشق الصنعة

يحتل الاهتمام بالنواحى الإستاطيقية - الجمالية إذا اتفقنا على أنها تشمل كل القيم بما فيها القبيح والمنفر إلخ فى إبداعات جراس مكاناً رئيسياً. وقد نوهت بذلك فى دراسات أخرى(٢١) كما اهتم بدراستها زملاء أفاضل أذكر منهم: Klaus von Schilling, Schuldmotoren. Artistisches Erzahlen in Gunter Grass "Danziger Trilogie", Bielefeld 2002.

فبناء رواية "الطبلة الصفيح" المقسم إلى ٤٦ مقطوعة مرقمة يوحى بتتابع منطقى، ولكن الأزمان والأماكن والأشخاص والأحداث والخلفيات وما يكتنف ذلك كله من تنقلات وتقلبات تعطى انطباعات متباينة ومتضادة ومتناقضة. فى الرواية شخصية محورية هى أوسكار. وأوسكار هذا لا يحيط به منطقنا المألوف فهو طفل وهو يفهم ما لا يفهمه الأطفال والكبار، وله قدرات عجائبية لا نعرف مصدرها، ويبدو أنه قرر أن يوقف نموه وأن يظل على هيئة القزم بطبلته الصفيح لكى يفهم حقيقة ما يجرى فى دانتسيج ثم فى ألمانيا فى عصر صعود النازية وقيام الحرب العالمية الثانية ثم الانهيار والخراب والهزيمة ومحاولة تصفية الحسابات والتغلب على الماضى والسير إلى مستقبل أفضل. وهكذا يتداخل الواقع واللامعقول. فالأمكنة ترتسم فى صور تقبلها الجغرافيا ولكن القزم بصوته وطبلته يحطم نوافذ الكنيسة وزجاج المسرح. والناس يجرونَ وراء المصلحة والمتعة، والأخلاق تدهورت وحل محلها النفاق. فليست الأم طاهرة الذيل جديرة بالحب، وكذلك كانت الجدة من قبل. والولد المزود بالطبلة وبقدرات معرفية وبقدرة جنسية فائقة، يكشف الزيف الشامل، فليس الأب هو الأب، وليس الابن هو الابن. وليس التدين صادقاً، بل الادعاء هو الغالب. ولقد مرت ألمانيا بخبرة النازية، التى خربت بدلاً من أن تبنى، وضيعت الحرية باسم الأمة والمثل الإنسانية العليا باسم الاستعلاء العرقى. ولم يكن من الممكن التعبير عن هذه المضامين التى تعرضت للتحريف والتدمير والتبديد إلا بالاغتراف من نبع الصنعة الفنية الأصيلة، وتحطيم المقلد والمتهرئ بكل جرأة والسعى بكل حرية ابتكارية لإقامة بناء جديد متجدد. ولقد حير جونتر جراس القراء والنقاد بحرية غير مألوفة وخيب رجاء مريديه، الذين ظنوا أنه يغترف من سيرته الذاتية ليضم فى صدق شتات منظومة أخلاقية وسياسية وفكرية إنسانية خالصة. ولكن عبقريته تثبت نفسها بالتمكن الحر من القيم الجمالية المتجددة الجريئة، التى تتيح للقارئ المتحرر من القيود متعة فكرية جريئة أيضاً. ■

المراجع

(١) تنطق الـ G كالجيم غير المعطشة. م٠م٠

(2) Raul Fornet-Betancourt (Hrsg.), Quo vadis, Philosophie? Antworten der Philosophen. Dokumentation einer Weltumfrage, CONCORDIA, Internationale Zeitschrift fur Philosophie, CRM Band 28, Mainz 1999, P.187 ff.

(٣) انظر أيضا جريدة دى ڤيلت Die Welt ١٠ فبراير ٢٠٠٦. م٠م٠

(٤) طبع المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ١٩٨٣، فى ٢٠٦ صفحة من القطع الكبير

(٥) طبع فى بيروت فى عام ١٩٧٠، دار صادر ، فى ٦٩٥ صفحة من القطع الكبير ، مزود بمقدمة ضافية وملاحق عن الأعلام والأعمال.

(٦) الجسر الذهبى، القاهرة ١٩٩٤، فى ٥١٨ صفحة من القطع الكبير، طبع المكتب الثقافى النمساوى.

(٧) نقلت مسرحيات لفريدريش دورينمات Friedrich Durrenmatt (فى مقدمتى لترجمة زيارة السيدة العجوز الصادرة فى القاهرة ١٩٦٤ دراسة عن الأدب الألمانى بعد ١٩٤٥) وماكس فريش Max Frisch وزيجفريد لينتس Siegfried Lenz بيتر هاندكه Peter Handke وترجمت من الروايات أعمال من تأليف هيرمن هيسه وجيزيلا إلسنر وبيتر هاندكه وإلفريده يلينك وبريجيته كروناور وبيتر هاندكه، ومن القصص والمقالات النقدية مختارات كثيرة. م٠م٠

(٨) مصطفى ماهر دراسة عن "الرواية الألمانية فى القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث من المجلد الثالث، ص٧٧٧ إلى ص٨٣٦ الكويت ١٩٧٢.

(٩) طبع الكتاب فى بيروت فى عام ١٩٧٤، دار صادر، فى ٥٧٤ صفحة من القطع الكبير، مزود بمقدمة ضافية وملاحق عن الأعلام والأعمال. انظر عن جونتر جراس علاوة على القدمة الصفحات ١٩٥ وما بعدها و ٢٩٩ وما بعدها، و ٥٣٥/ ٥٣٦، م٠م٠

(١٠) انظر مصطفى ماهر، ألوان من الأدب الألمانى الحديث، طبع فى بيروت فى عام ١٩٧٤، دار صادر م٠م٠؛ انظر أيضاً دراستى "الرواية الألمانية فى القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الثالث، الكويت ١٩٧٢.

(١١) انظر: مصطفى ماهر، دراسة عن بورشرت والجيل الألمانى الضائع، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، العدد ٧، سبتمبر ١٩٦٤.

(١٢) انظر مثلاً كتاب Im Pausenraum des Dritte Reiches الجامع – ١٥ دراسة – أعده للنشر Carsten Wurmann و Ansgar Warner، الناشر بيتر لانج Peter Lang AG, Peterlen. Schweiz، بيترلن، سويسرا ٢٠٠٨

(١٣) انظر : جيزيلا إلسنر "الأقزام العمالقة" رواية، ترجمة ودراسة، القاهرة، دار الكتاب العربى، ١٩٦٩. الطبعة الثانية مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٧.

(١٤) انظر: بقلم مصطفى ماهر دراسة عن رواية "الطبلة الصفيح" ومسرحية"العامة يجربون الثورة"، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، العدد ٢٤ ، فبراير ١٩٦٧؛ وانظر مصطفى ماهر دراسة عن "الرواية الألمانية فى القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث من المجلد الثالث، ص٧٧٧ إلى ص٨٣٦ الكويت ١٩٧٢؛ مصطفى ماهر: جونتر جراس ومسرحية "بقيت عشر دقائق ونصل إلى بافالو، ترجمة كاملة ودراسة، مجلة الفيصل، العدد ٧٥ ، الرياض ١٩٨٤.

(١٥) وزار جراس مصر فى طريق العودة من الهند، وقبل دعوتى لإلقاء محاضرة فى قسم اللغة الألمانية بكلية الألسن، الذى أسسته ورأست مجلسه سنوات طوالا، كما قبل دعوتى الخاصة فى بيتى لتبادل الرأى. م٠م٠

(١٦) أحيل القارئ إلى دراسات رصينة ترجمتها ونشرتها فى "ألوان من الأدب الألمانى الحديث"، بيروت ١٩٧٤؛ انظر أيضاً دراستى "الرواية الألمانية فى القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الثالث، الكويت ١٩٧٢؛ وقائمة المراجع الخاصة بهذا الموضوع تعاظمت وتتعاظم منذ ذلك الحين. م٠م٠

(١٧) من أعماله الدرامية نذكر: "الطباخون الأشرار" (١٩٥٦)؛ "فيضان" (١٩٥٧)؛ "العامة يجربون التمرد" (١٩٦٦). ومن أعماله الشعرية نذكر: "مناقب دجاجات خيالية" (١٩٥٦)؛ "تفريعة قضبان ثلاثية" (١٩٦٠)؛ "رقصات أخيرة" (٢٠٠٣).

(١٨) انظر ١٩٧١: Ekkehard Rudolph, Gunter Grass _ Protokolle zur Person, Munchen

(١٩) استخدم النفسلوجية بمعنى السيكولوجية والاجتماعلوجية بمعنى السوسيولوجية والإنسانياتية بمعنى الهومانية. م٠م٠

(٢٠) العهد القديم، سفر يشوع بن نون.

(٢١) انظر: مصطفى ماهر دراسة عن رواية "الطبلة الصفيح" ومسرحية"العامة يجربون الثورة"، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، العدد ٢٤ ، فبراير ١٩٦٧؛ وانظر مصطفى ماهر دراسة عن "الرواية الألمانية فى القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث من المجلد الثالث، ص٧٧٧ إلى ص٨٣٦ الكويت ١٩٧٢؛ مصطفى ماهر، ألوان من الأدب الألمانى الحديث، طبع فى بيروت فى عام ١٩٧٤، دار صادر م٠م٠.

الواقعية السحرية فى الرواية اللاتينية (بدرو بارامو نموذجًا)

د .عبير محمد عبد الحافظ

ارتبطت عبارة" الواقعية السحرية" بأدب أمريكا اللاتينية، واعتبرت مذهبًا أدبياً وسمة من السمات البارزة، التى تركت بصمتها الواضحة فى النتاج الأدبى اللاتينى بشكل عام، وتحديداً فى الرواية والقصة القصيرة، وأكسبت الفن السردى فى الدول اللاتينية خصوصية نادرة، وأصبحت مصدر جذب للقراء والباحثين على حد سواء فى مختلف دول العالم.
ولعل التنوع العرقى والثقافى فى القارة اللاتينية، بما يحمله فى طياته من ميراث ثقافى وباع تاريخى كان من ضمن الأسباب الجوهرية، التى أدت إلى إفراز ما عرف بالواقعية السحرية، أو العجائبية فى الفترة التى تراوحت ما بين أوائل الخمسينيات ومطلع الثمانينيات من القرن المنصرم، والتى أبرزت بدورها تناقضات مجتمع الدول اللاتينية الثرى.

ومما لا شك فيه إن حركات الفن الطليعى التى بزغت فى مطلع القرن العشرين ما بين المستقبلية الروسية والإيطالية، والتعبيرية، والسريالية، والتكعيبية والماورائية، والدادائية، والتخليقية(١) وغيرها قد شكلت خصوصية الأدب اللاتينى الذى جمع ما بين ثقافة السكان الأصليين وثقافة "الانديخنيزم" والثقافة الإسبانية بمحتواها العربى، وثقافة المهاجرين الأوروبيين الذين وصلوا إلى الأمريكتين أثناء وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى، ناقلين بدورهم ثقافة مختلفة، ومعرفة مغايرة، ساعدت على تكوين هذه الفسيفساء الثقافية، التى كان من نتاجها أدب الواقعية السحرية(٢).

وقد برزت أسماء من مختلف البلدان اللاتينية مثل إدواردو مائيا، وروبرتو آرلت، وفليسبرتو فرناندز، وماثيدونيو فرناندز، وخورخى لويس بورخس وخوان كارلوس اونيتى، وأرنستو ساباتو، وخوليو كورتاثار، واوجوستو روا باستوس، وجابرييل جارثيا ماركيز، ثم تتابع هذا

الخط العجائبى ليشمل الأدبيات اللاتينيات، وتحديداً إيزابيل ايندى ولاورا ايسكيبل.

وبهذا الشكل أعلن الروائيون والقصاصون اللاتينيون ضمنياً ثورتهم على طرز الكتابة التقليدية، والتى لم تعد تتفق ومعطيات الواقع حولهم، وعملوا على كسر "تابو" السرد النمطى، وأبرز هؤلاء كانوا قصاصى فترة الطليعة التى كانت المحرك الفعلى لظهور الواقعية السحرية، وذلك أن الكُتَّاب اللاتين قد اشتقوا حركاتها مباشرة عن طريق فريق منهم احتك بها فى فرنسا، وعلى رأسهم الشاعر الشيلى Vicente Huidobro الذى أسس المدرسة "التخليقية"، وكانت بهذا الشكل أول مدرسة طليعية لاتينية.

وتطورت الكتابة الجديدة على هذا النحو الذى يعمد إلى كسر وحدة العمل الأدبى، والخلط بين الأنواع الأدبية، والميل إلى الشخوص المهمشة، والتفاصيل الدقيقة، وغيرها من العناصر الفنية التى وسمت هذا الفن، إضافة إلى العامل الأكبر ألا وهو الخلط بين ما هو حقيقى وفانتازى، بين اليقظة والحلم، والملموس والغائب، لتتبلور فيما يعرف بـ "الواقعية السحرية"، وهى التسمية التى أطلقها الباحث الألمانى فرانز روه(٣) Franz Roh فى كتابه ما بعد التعبيرية، الذى صدر عام ١٩٢٥ وتُرجم إلى الإسبانية بعد ذلك بعامين، ونرى الباحث الايطالى ماسيمو بونتيمبلى Massimo Bontemplli يستعير المصطلح نفسه فى بعض أعماله التى تناولت المستقبلية الإيطالية، ومن بعدهما الباحث الفنزويلى ارتيريو بيترى Arturo Uslar pietri وكان ذلك قرابة عام ١٩٤٨ (٤).

بعد ذلك تشكلت أبعاد وإحداثيات الكتابة الروائية الجديدة، بما يكتنفها من واقع عجائبى وسحرى مفسحة الطريق من خلال أعمال كان على رأسها، رواية الكاتب المكسيكى الشهير خوان رولفو Jun Rulfo(٥) والتى حققت نجاحاً بالغاً، وإن لم يكن فور صدورها، واعتبرت نموذجاً سردياً فريداً، ليست فقط فيما يختص بأبعادها السحرية التى تجنح إلى الفانتازيا وكل ما هو عجائبى، بل إن فكرة الرواية التى تدور فى عالم الموتى فى المقام الأول، والقفز ما بين مستويى الموت والحياة، وشخوص العمل الذين يتأرجحون بدورهم بين الوهم والحقيقة، والبصيرة والظلام من خلال أصوات متداخلة، تمسك بزمام السرد بحرية مطلقة بل أيضاً لأنها تخضع لبنية تبدو هندسية فى نهاية الأمر، وذلك فى إطار زمكانى محدد، وكافة هذه العناصر تم صهرها فى بوتقة واحدة، واتكأت على موتيفة العمل السحرية "الموت"، ومعها موتيفات أصغر تتراكب وتتضافر لتشكل هذا النسيج السردى المحكم.

وتقص السطور الأولى فى الرواية حكاية الشاب خوان برثيادو كما تحدد سبب وزمان ومكان الرواية، فيخبرنا برثيادو - البطل والراوية - أنه أتى إلى مدينة "كومالا "فى الجنوب المكسيكى الحار بحثًا عن أبيه بدرو بارامو، وبناء على وصية أمه دولوريس، التى قضت نحبها قبل أسبوع من مجيئه، وتبرز الرواية العلاقة المتوترة فى مثلث الابن وأمه وأبيه، وذلك من خلال عبارة الأم على لسان برثيادو:

"حضرت إلى كومالا لأنهم قالوا لى إن أبى بدرو بارامو كان يعيش هنا، هذا ما قالته لى أمى، وكنت قد وعدتها بزيارته عندما تموت (. . .) "تذكر أن تزوره - أوصتنى - فاسمه كذا و كذا إنى متأكدة من أنه سيفرح بلقائك (. . .) - لا تطلب منه أى شيء طالبه بحقنا. طالبه بما كان مجبراً على إعطائه إياى ولكنه لم يفعل. . . دعه يدفع ثمن هجراننا غالياً يا بنى(٦) ".

ويواصل برثيادو بعد ذلك الحديث مع الحوذى الذى أقله إلى كومالا، ويدعى أبونديو، وحين عرف أنه يبحث عن أبيه بدرو بارامو، ذكر لـ برثيادو أنه هو أيضاً ابن للرجل نفسه واصفاً أباه "إنه حقد يمشى على قدميه"، ويعرف منه أن أباه قد مات منذ سنين، ثم يحمله إلى منزل السيدة" إدوبيخيس "وهناك يدرك أنها كانت صديقة قديمة لأمه، ويبدأ الاحتكاك المباشر بعالم الأرواح والموتى، وبدايته حركة هذه الأرواح الهائمة فى طرقات المدينة التى تذهب وتجيء وتختفى فى لحظات قصيرة:

"شاهدت سيدة ملتحفة بوشاح، سرعان ما اختفت كما لو أنها لم تكن موجودة، ثم عاودت المسيرة

ثانية، وأخذت أنظر من ثقوب الأبواب حتى عبرت تلك المرأة الملتحفة بوشاحها من أمامي من جديد".

ويتيح اللقاء بين خوان برثيادو والسيدة أدوبيخيس الفرصة لكي ينفرط عقد السرد ويتم عرض جميع أفراد الرواية من خلال نسق متقطع، يشبه ومضات سينمائية، فنرى حركة السرد تتذبذب ما بين شخوص ومشاهد، ويرى القارئ نفسه مجبراً على إعادة الروابط ما بين الأفراد والمواقف ليتمكن من صياغة العلاقات وترتيب أحداث الرواية وفقاً لتسلسل زمني منطقي، يكون هو صاحب القدرة على تنظيم عناصره وصياغة الموزاييك السردى فيه.

وتكشف أحداث الرواية بعد ذلك عن شخصية بدرو بارامو الإقطاعى المستبد الذى يسيطر على كومالا بأرضها وناسها ويحتكر خيراتها، وعلاقاته النسائية المتعددة التى أسفرت عن عدد لانهائى من الأبناء الذين أبى الاعتراف بهم، فيما عدا ابنه ميجيل بارامو، الذى كان مثالاً لأبيه فى السلطة والعربدة، وقُتل شاباً، بعد أن قام باغتصاب ابنة شقيق الأب "رينتريا"، الذى يمثل السلطة الدينية فى كومالا، ويتأرجح دوره ما بين القداسة التى تقتضيها مهامه الدينية الإنسانية، والحقد على الطاغية بدرو بارامو وابنه، ويعرف برثيادو كل هذه الأخبار من خلال الأشخاص - أهل كومالا - الذين يلتقى بهم بطريق الصدفة، وتجيء لحظة فى منتصف الرواية تقريباً، تجعل القارئ يستشعر موت البطل، ويتشكك فى كل حين هل دخل ميتاً أم قضى نحبه وسط الأحداث متمماً بهذا الشكل أجواء الغموض التى تسود الرواية، وارتكاز بؤرة الحكى على تضليل القارئ، مما يجعله فى كثير من الأحيان يعاود قراءة الرواية من البداية.

وبالنظر الى مجموعة الشخوص(٧) نجد أنها قد اشتملت على قوالب تبدو نمطية إلى حد كبير للوهلة الأولى، فخيال البطل الرئيسى يجسده مستويان: الأول يعود إلى خوان برثيادو الذى يمثل مستوى الحقيقة والواقع الملموس، بينما المستوى الثانى يجسده بدرو بارامو - البطل الضد - الذى يطل من عالم الموتى، وخيالات الأشباح.

ولاشك فى أن الشخصية الذكورية تسيطر على بنية الشخوص فنجد أن الراوية رجل شاب والشخصية الضدية أمامه أب متسلط حتى أن اسم الرواية سمى باسمه، إضافة إلى الأخ غير الشقيق أبونديو وهو الفقير المعدم الذى رفض أبوه الاعتراف به، وكان أن فقد سمعه واضطر لقتل أبيه، حين رفض الأخير منحه المال اللازم لعلاج زوجته ثم لدفنها بعد ذلك:

"جئت لطلب مساعدة صغيرة لدفن زوجتى" (...).

كان وجه بدرو بارامو مغطى بالدثار كأنه يريد حجب الضوء عن وجهه بينما راحت أصوات داميانا المتكررة تخترق أرجاء المزرعة "إنهم يقتلون بدروبارامو". (...)

- ساعدنى، أعطنى شيئاً.

ولكن هو نفسه يسمع ما قاله. فصرخات تلك المرأة أصابته بالصمم (...) ظهر وجه بدرو بارامو الذى حرك رأسه فقط.

جردوا أبونديو من سكينه التى كان لايزال يحملها بيده وهى تقطر دماً". (بدرو بارامو ص ٢٠٤، ٢٠٥).

ويلاحظ بهذا الشكل أن هناك تشويهاً لكيان الأسرة، وخاصة مضمون الأبوة، فالطاغية بدرو بارامو يعكس نموذجاً متناقضاً، فهو يظهر الحدب لابن واحد من أبنائه (ميجيل)، ويتجاهل الآخرين فلا يعترف به، بل أيضاً يقسو عليهم ويضن عليه بالمساعدة ويمتد عنصر التناقض فى بدرو بارامو ليشمل الناحية العاطفية عنده، والذى يعكسها نص الرواية فى أجزائها الشعرية، حيث يتم التقديم لشخصية بدرو بارامو من خلال مقاطع تتناول حواره مع أمه، بينما يفكر فى معشوقته سوزانا خوان:

"إذا طال بقاؤك هناك فستخرج لك - أفعى وتلدغك

" - نعم يا أمى.

"كنت أفكر فيك يا سوزانا، وفى الروابى الخضر عندما كنا نلعب بالطائرات الورقية فى زمن الهواء، وكنا نسمع ضجيج القرية تحتنا عندما كنا فى الأعلى، فوق الربوة، وعندما كانت الريح تسحب خيط الطائرة (...) كان الهواء يجعلنا

نضحك ويجمع نظرة عيوننا فى حين كان الخيط يجرى بين أصابعنا خلف الريح إلى أن ينقطع محدثًا خشخشة طفيفة، كما لو أنه قطع بأجنحة عصفور" (بدرو بارامو ص ٧١).

بهذا الشكل فإن المثلث الأبوى الذى يعكس العلاقة بين الأب وأبنائه، فى ضلعين ما بين العلاقة الجاذبة مع ميجيل، والطاردة مع أبنائه الآخرين، وعلى رأسهم أبونديو.

وبالتوازى مع شخصية بدرو بارامو، وخوان برثيادو، نجد الأب رينتريا الذى يمثل البعد الدينى، الذى يعكس بالمثل تناقضاً جلياً، ويبدو حائراً بين واجبه المقدس، وضعفه الإنسانى، فهو يرفض بداية الأمر أن يقيم القداس على ميجيل بارامو، الشاب العربيد الذى اغتصب ابنة أخيه، ثم يضطر إلى ذلك، بعد أن يتلقى حفنة من الجنيهات، مبرزاً بهذا الشكل السلطة الدينية التى تتقوض أمام السلطة الحاكمة المهيمنة:

"دار الأب رينتريا حول الجسد وبدأ يتلو القداس بلا رغبة، أخذ يسرع لينتهى عاجلاً ثم خرج دون أن يقدم الغفران لأولئك الناس الذين امتلأت بهم الكنيسة".

– أيها الأب نريد أن تباركه لنا.

– لن أفعل، قال هذا وهو يحرك رأسه بالنفى. لن أفعل هذا، لقد كان رجلاً شريراً ولن يدخل ملكوت السماوات. لن يرضى الله عنه إذا صرت له شفيعاً. (...).

اقترب بدرو بارامو وركع إلى جانبه.

– أنا أعرف أنك تكرهه أيها الأب ولك الحق فى هذا (...)

– خذ هذا صدقة لكنيستك (...).

جمع القس رينتريا قطع النقود واقترب من مذبح الكنيسة وقال:

"إنها لك. فهو يستطيع أن يشترى الخلاص، أنت وحدك تعرف إذا كان هذا هو الثمن (...) أغلق بيت القربان المقدس. دخل الغرفة المقدسة وانزوى فى أحد الأركان وبكى من الألم والحزن حتى نضبت دموعه"

ومما يثير الاهتمام، أن جميع شخوص العمل كانت تظهر فى مستويين: الأول الذى تمليها فى مراحل حياتها الحقيقية، والثانى الذى يعرض لحياتهم فى العالم الآخر وهم يتجولون فى شكل أرواح هائمة، أو أجساد ممددة، وبهذا الشكل يسمع صوت الشخوص مرتين، بينما اختلف الوضع فى حال الأب رينتريا، الذى جاء ذكره فى المستوى الأول فقط، ولم يُسمع له صوت فى المستوى الثانى وكأنه رُفع إلى السماء، ولا يتواجد مع أجساد الآخرين تحت سطح الأرض، أو هائماً مع الأشباح الأخرى.

وامتداداً للبعد الإنسانى الذى تتسم به شخوص العمل، نجد أن المرأة، تحتل مكاناً بارزاً موازياً لذاك الذى تحتله الشخصية الذكورية، وتتنوع الصورة التى تظهر بها ما بين الأم (دولوريس والدة خوان برثيادو)، الصديقة (ادوبيخيس)، الحبيبة غريبة الأطوار (سوزانا سان خوان)، القوادة (دوروثيا)، وبالرغم من تنوع الدور الذى تقوم به كل من هؤلاء النساء، إلا أن تقديمهن يتم فى إطار يغلب عليه التعاطف، والحنو، رولفو شأنه شأن العديد من كُتَّاب القصة فى أمريكا اللاتينية، يقدم المرأة من وجهة نظر إيجابية، فعلى الرغم من أن نساء الرواية قد عانين جميعاً، وبعضهن ارتكب أخطاء ينظر إليها المجتمع بنظرة سلبية إلا أن رولفو يتعاطف معهن، ويشدد على جزئية كونهن ضحايا.

فالأم دولوريس تختار أن ترحل مع ولدها خوان برثيادو، بعد أن أبى بدرو بارامو أن يمنحها إرثها واستولى عليه، وأدوبيخيس صديقتها تنتحر قنوطاً من الحياة، ودوروتيا القوادة التى تعمل فى خدمة بدرو بارامو تلقى حتفها على يد أبونديو – الابن غير الشرعى – والمرأة الوحيدة التى تحظى بحب صادق منزه عن الأغراض هى – سوزانا سان خوان –شخصية غير سوية ويسيطر عليها الجنون، على الرغم من أنها المرأة الوحيدة التى استأثرت بعاطفة الطاغية بدرو بارامو:

"لا تصدقى. لقد كان يحبها. وأستطيع القول إنه لم يحب امرأة أخرى مثلما أحبها لقد سلموها له معذبة وربما مجنونة. لقد أحبها حباً شديداً حتى أنه أمضى سنواته الباقية ملتصقاً بكرسيه وهو ينظر إلى

الطريق الذى حملوها فيه إلى الجبانة " (بدرو بارامو ص ١٥٣).

ولعبت المرأة بهذا الشكل دوراً فى العلاقات الإنسانية المشوهة وغير المكتملة التى تقدمها الرواية، على مستوى العلاقات الأسرية، والصداقة، والعلاقات العاطفية، كما ساهمت فى الوقت نفسه فى إلقاء الضوء على عالم الموتى السحرى، كأرواح هائمة حيناً، وجثث مسجاة حيناً آخر، وإبراز التذبذب بين الحقيقة والحلم والموت فى مستويات الرواية.

ومن أبرز ما يميز الشخوص عند خوان رولفو فى رواية بدرو بارامو، الافتقار إلى الوصف، يقصد بذلك الشكل الملموس، فرجال ونساء بدرو بارامو بلا أوصاف ويتعين على القارئ أن يتخيل كل منهم كيفما اتفق، ولعل الإشارة الوحيدة التى ذكرها رولفو فى هذا الصدد، هو كون شخوص الرواية خلاسيين، حيث إن ذكر الهنود (السكان الأصليين) يأتى فى فقرة وحيدة بينما يمرون كعابرى سبيل.

وفيما يتعلق بجزئية المكان يلاحظ أن الغموض الذى يكتنف الرواية، منذ بدايتها يمتد للبعد المكانى. فالأحداث تدور فى مدينة كومالا الصحراوية النائية، بعيداً عن المدينة ولا تتم الإشارة لاسم البلاد، إلا أنه يفهم ضمنياً أنها المكسيك، وذلك أن الكاتب يشير فى أحد المواقف إلى ثورة "لوس كريستيروس"، وهى الثورة التى اندلعت فى مطلع القرن العشرين فى المكسيك، وكان لها صدى كبير فى البلاد، وفى دول أمريكا اللاتينية جميعها، ذلك أنها ذكرت من قبل شخوص الرواية الموتى عندما كان يقص أحدهم على جاره أخبار بدرو بارامو فأشار:

"وعندما كان على حافة الموت وقعت حروب الكريستيروس تلك وأبادت الجيوش البقية الباقية من الرجال. كان ذلك حينما بدأت أموت جوعاً ولم أعد ألتقى بأحد منذ ذلك الحين. حصل كل شىء بسبب أفكار بدرو بارامو، بسبب صراع روحه، ولأن زوجته ماتت". (بدرو بارامو ص ١٥٤).

وبهذا الشكل فإن المكان وتحديداً كومالا(٨)، وضيعة السيد بارامو "لاميديا لونا "(نصف القمر)، لعبت دوراً مزدوجاً، يساير مستويى السرد الواقعى والسحرى، فهو الإطار الذى دارت فيه أحداث الماضى الحقيقى، وفى الوقت نفسه هو "الجبانة "الكبيرة التى تضم الأجداث، التى يتحاور قاطنوها فيما بينهم، فيما يطلق عليه الراوية الغرف الضيقة، والتى ليست إلا مسمى آخر للقبور، حيث تفتح الأبواب من تلقاء نفسها، وتتداخل الأصوات، ما بين نحيب وصرخات، وثرثرة فى أحيان أخرى.

إضافة إلى رمزية المكان(٩) التى تتضح فى كومالا كرمز للمكسيك أثناء الثورة فى إطار حكم طاغ، ومعاناة شعب، وسيطرة حاكم مستبد.ولعل المكان حظى بوصف افتقر إليه شخوص العمل، فترى مقاطع كاملة تتناول وصف المكان فى إيقاع أشبه بالشعر، وأوائل السطور فى الرواية تمهد لتجسيد كومالا، "التى تبدو كالشخص الحزين":

– ماذا كان اسم القرية التى ذكرتها، تلك التى ترى هناك فى الأسفل ؟

– كومالا، أيها السيد.

– متأكد يا سيدى.

– ولماذا تبدو حزينة بهذا الشكل ؟

– إنه الزمن يا سيدى.

كنت قد تصورت ذلك المكان عبر ذكريات أمى وحنينها وتنهداتها المتقطعة:

«حالما تعبر ميناء لوس كوليموتس ستجد هناك سهلاً أخضر جميلاً يكسوه لون نبات الذرة الصفراء الناضجة، من هذا المكان ستشاهد كومالا وهى تضفى بياضها على الأرض وتضيئها فى الليل».

وبهذا التركيز الواضح على جزئية المكان تكتسب رواية بدرو بارامو بعداً جغرافياً.

وتتشكل البنية السردية لرواية بدرو بارامو فى شكل فصول متقطعة أشبه بالمقاطع، وتبلغ سبعين مقطعاً. وبتنوع وتعدد المقاطع، تتعدد أصوات الرواة، ما بين البطل الأساسى "خوان برثيادو"، الذى يستهل الحكى فى ضمير الأنا الأوتوبيوجرافى(١٠)، مروراً بالأصوات الأخرى التى تتقلد زمام الحكى بالتناوب بحسب

الشخصية وموقعها، إضافة إلى الديالوج بين الأشخاص، والمونولوج الذاتى.

ومن خلال جميع الطرق السابقة ينجح القارئ فى تجميع خيوط الحكاية، وترتيبها فى شكلها الزمنى المنطقى، ذلك أن القفزات السردية التى تميز النص، تضلل القارئ بشكل مستمر ويلاحظ أن جميع الأشخاص حاضرون فى فضاء الحكى، فهم إما يتحدثون عن أنفسهم بلسان حالهم، أو يتحدثون عن بعضهم البعض، وتبدو هندسية السرد عند رولفو فى هذه الجزئية، إذ أن المعلومات التى تصلنا عن أى من شخوص العمل تنقسم قسمين: الأول هو المباشر الذى يسرده الفرد نفسه، والثانى: هو ما يرويه الآخرون، ومن خلال الخطين المتوازيين يصبح بالإمكان تجميع المعلومات عن الشخوص، مع الأخذ فى الاعتبار أن هذين المستويين يتقاطعان مرة أخرى مع مستويين آخرين: الواقع والخيال، والحياة والموت.

وفى الثالث والأخير من الرواية، يتضح أن الأمر منذ البداية كان حواراً طويلاً ما بين روح خوان برثيادو بعد أن لقى حتفه، والسيدة دوروثيا، حيث تصادف أن دفنا فى نفس المكان، وأخذا يتحدثان عن كومالا وأفرادها، والوقائع التى مرت بها، حتى أن دوروثيا شرعت فى الحديث مع برثيادو، وشرحت له اللحظات التى لقى فيها حتفه، وكيف أنهم وجدوه وهو يحتضر ثم حملوه إلى مثواه الأخير، ويعرض النص بهذا الشكل جانباً لم يكن ليتمكن برثيادو من حكيه بمفرده، كما أنه يؤكد على وفاة برثيادو.

"- أتريدنى أن أعتقد أنك مت يا خوان برثيادو؟

لقد التقيتك فى الساحة بعيداً جداً عن بيت دونيس وكان هو إلى جانبى ويقول إنك تتصنع الموت وحملناك إلى حيث عتبة الباب. كنت متيبساً متشنج العضلات مثل أولئك الذين يموتون رعباً. ولما لم يكن هناك هواء لكى تتنفس فى تلك الليلة التى تتحدث عنها فقد فقدنا القوة على حملك ودفنك سريعاً. وها أنت ترى أننا ندفنك، (...)

- هذا صحيح يا دوروثيا. لقد قتلنى الهمس". (بدرو بارامو ص١٢٨).

وغلب على أجواء الحكى فى الرواية الإيقاع الهادئ(١٢) سواء فيما يتعلق بنبرة الحكى أو تواتر الأحداث، فعلى الرغم من الأحداث الدامية، ومفردات السرد العنيفة إلا أن الإيقاع كان هادئاً، واتسم بالسكون فى خط مواز للقفزات السردية، وتعددية أصوات الرواة.

وعلى مدار الرواية تم ترصيع الخطاب بمقاطع شعرية(١٣)، تتخللها الأخيلة الاستعارية، والوصف الدقيق الذى تناول الطبيعة وتحديداً، كومالا، بأجوائها البرية، ومرتفعاتها وهضابها وسهولها، ونباتاتها وزهورها التى تنتشر بين ربوعها:

"كان السهل يبدو فى أشعة الشمس المتلألئة، مثل بحيرة رقراقة غارقة فى أبخرة تضىء أفقاً رمادى اللون، وخلفه كان هناك خط من الجبال تمتد وراءها مسافات لا تنتهى". (بدرو بارامو ص ٦١).

ومن أكثر المقاطع شعرية، تلك التى يناجى فيها بدرو بارامو حبيبته سوزانا:

"عرفت فى اليوم الذى رحلت فيه أنى لن أراك بعد الآن: ذهبت ووجهك مشرب بحمرة شمس ذلك المغيب، بحمرة الشفق الدامى فى السماء. ذهبت وأنت تبتسمين وتركت خلفك تلك القرية التى كثيراً ما قلت لى عنها: أحبها من أجلك وأكرهها بسبب كل الأشياء الأخرى". (بدرو بارامو ص ٨٠).

وتنتهى أحداث الرواية بمناجاة بدرو بارامو لمعشوقته، بعد أن قُتل، بينما هو جالس على مقعده، يجاهد لكى يرفع يده، مدركاً فى الوقت نفسه أن الحياة لم تعد تدب بجسده، ولكن ذلك لم يمنعه من مناجاة حبيبته وانتظارها بل وانتظار عودة أبونديو، ابنه الذى قتله، وبين يديه السكين تقطر دماً، ليطلب منه مساعدته من أجل مرض زوجته، فيعاود الرفض من جديد، بل وأكثر من ذلك، نجد شبح خادمته يسأله، هل ستعد له العشاء أم لا، فيجيبها ثم تتساقط أجزاء جسده كأحجار تتهاوى فى كومة أشبه بتل صغير تنفرط فيه مسبحة الموت والحياة، كلمتان مترادفتان فى واقع الرواية السحرى، الذى شكله وصاغه خوان رولفو.■

المراجع

(1) Burger,Peter, Teoria de la vanguardia, Ediciones Peninsula, Barcelona, 1987.

(2) Villanueva,Dario, y Maria Vina Lisste ,David, Trayectoria de la novella hispanoamericana actual, Espasa Calpe, MADRID,1991.

(3) Villanueva, Dario, Op.Cit. p. 37.

(4) Uslar Pietri, Letras y hombres de Venezuela, Mexico, 1984.

(٥) الكاتب المكسيكى خوان رولفو (١٩١٨ - ١٩٨٦) يمثل نموذجًا فريدًا فى رواية أمريكا اللاتينية بشكل عام، والمكسيك بشكل خاص، ومن أشهر أعماله السهل يحترق التى صدرت عام ١٩٥٣ وروايته "بدروبارامو "التى صدرت عام ١٩٥٥ ولم تلق نجاحًا كبيرًا لدى صدورها، إلا أنه بعد ذلك بسنوات أعاد النقاد تقييمها ليضعوها فى مصاف أهم الروايات العالمية.

ويرى النقاد أن هناك تشابهًا ملحوظًا ما بين البطل فى بدروبارامو، وخوان رولفو، ذلك أنه ولد فى مدينة خاليسكو المكسيكية التى تشبه كومالا إلى حد بعيد، إضافة إلى أنه فقد أباه فى سن صغيرة، وظل هاجس الأب يراوده على ما يبدو.

وتصنف رواية بدرو بارامو ضمن تيار الواقعية السحرية الذى أفرزه المناخ الأدبى فى أمريكا اللاتينية، ويدلل على ذلك مقولة رولفو الشهيرة، التى يشير فيها إلى أن الحلم والخيال يمثلان الواقع الحقيقى الملموس بالنسبة للكاتب:

"يجب منح الكاتب عالم الأحلام، وذلك أن العالم الحقيقى، لن يتيح له أى شىء".

Villar Raso , M, Historia de la literature hispanoamericana , EDI – 6 , Madrid , PP , 47-50.

(٦) "خوان رولفو، بدرو بارامو، ترجمة مروان إبراهيم، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ ص ٥٩.

(7) Sulla,Enric, Teoria de la novela, Barcelona, 1996, p.38.

(٨) كومالا تشبه إلى حد كبير ماكوندو فى رواية الكاتب الكولومبى جابرييل جارثيا ماركيز، فتعكس نفس الأجواء، وشخوص مقاربة، إضافة إلى تشابه العنصر الزمنى.

(9) Guillon,Ricardo, Espacio y novella,Antonio Editorial, Barcelona,1980.

(10) VV.AA, Escritura Autobiografica, Visorlibros,Madrid,, 1992, pp.148-149.

(١١) إيكو، امبرتو، المؤلف ومفسروه، سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة ص ٩٩.

(12) Genette, Gerard, Nuevo discurso del relato, Catedra,Madrid,1998,PP.25-28.

(13) Baquero Goyanes, Mariano, Estructura de la novela actual, Madrid, 1995, pp.71 y 89.

ثلاثية أحلام مستغانمى :
ذاكرة الجسد ـ فوضى الحواس - عابر سرير :
تراجيديا الثورة المجهضة والأبطال المغدورين

فريدة النقاش

" أحلام مستغانمى" الكاتبة الجزائرية هى شخصية جريئة منفتحة على الدنيا والناس ، مقتحمة للحياة وللواقع الأدبى والثقافى ، قادرة على تجاوز كل العقبات، التى تقف فى وجه المرأة العربية من الخوف والتردد والخجل .

هكذا يقول الناقد الراحل" رجاء النقاش" عن الشاعرة والروائية" أحلام مستغانمى" فى كتابة قصة روايتين دراسة نقدية وفكرية لرواية" ذاكرة الجسد" ورواية" وليمة لأعشاب البحر" مع بحث عن أثر الحزبية السياسية فى الأدب"

و " ذاكرة الجسد " هى الرواية الأولى لأحلام بعد ديوانى شعر هما " على مرفأ الأيام " و " كتابة فى لحظة عمرى " بدأت بها مسيرتها التى امتدت على مدى ربع قرن. وبعد أن حققت " ذاكرة الجسد " نجاحاً كبيراً ونالت عنها صاحبتها جائزة " نجيب محفوظ " للرواية من الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، حيث وصفت اللجنة التى منحتها الجائزة المؤلفة بأنها " نور يلمع وسط هذا الظلام الكثيف، وهى كاتبة حطمت المنفى اللغوى ، الذى دفع إليه الاستعمار الفرنسى مثقفى الجزائر ".

ثم نشرت الكاتبة الجزأين الثانى والثالث منها وهما "فوضى الحواس و " عابر سرير " حيث يخرج أبطال الرواية من بين دفتى الكتاب ليضعوا عوالم جديدة فيهما.

وحتى نمسك بأطراف العالم الشاسع الذى قدمته أحلام فى رواياتها لابد من إطلالة على نشأتها.

كان والد مستغانمى. هو محمد الشريف من قسنطينة بالجزائر، من مقاومى الاحتلال الفرنسى، ففقد اثنين من إخوته خلال مظاهرة مناهضة للفرنسيين فى منتصف الأربعينيات، ولكونه مطلوباً لدى السلطات الفرنسية لمشاركته فى أعمال المقاومة، فر مع أسرته إلى تونس؛ حيث عمل بها مدرساً للغة الفرنسية، وهكذا قدر أن تولد ابنته الأولى أحلام فى بيئة مشحونة بالعمل السياسى، وذلك قبل اندلاع ثورة عام ١٩٥٤ بسنوات قليلة، وكان بيت

والدها فى تونس شبه محطة للمقاومين الجزائريين ضد الاحتلال الفرنسى لبلادهم.

وبعد حصول البلاد على الاستقلال عام ١٩٦٢ عادت أسرتها إلى الجزائر للاستقرار فى العاصمة فأرسل الأب ابنته البكر إلى أول مدرسة معربة فى الجزائر، وبذلك تكون أحلام من أوائل الجزائريات اللاتى تلقين تعليماً بلغتهن الأم، وهو ما سوف ينعكس على أسلوبها فى الكتابة باعتبارها أول امرأة تكتب رواية فى الجزائر باللغة العربية.

وقبيل الذكرى ١٨ لميلاد أحلام، تعرض أبوها الشريف لانهيار عصبى أجبر الابنة الأولى على العمل فى الإذاعة الوطنية لإعالة أسرتها، فكان برنامجها الليلى " همسات " سبباً فى انطلاقة شهرتها كشاعرة واعدة.

غادرت مستغانمى الجزائر فى السبعينيات متوجهة إلى باريس حيث تزوجت الناقد والصحفى اللبنانى جورج راسى، وأصبحت أماً متفرغة لرعاية أولادها ثم درست حتى حصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة السربون فى الثمانينيات فى علم الاجتماع تحت إشراف المؤرخ والمفكر المستشرق الراحل " جاك بيرك ".

و" ذاكرة الجسد " هى رواية استرسالية مهداة لوالد مستغانمى وإلى ذكرى الروائى الجزائرى الفرنكوفونى الراحل " مالك حداد "(١٩٢٧ – ١٩٧٨) الذى قرر الامتناع عن الكتابة بأية لغة أجنبية بعد نيل بلاده الاستقلال، فانتهى به الأمر بعدم الكتابة إطلاقا، وكما ذكرت مستغانمى فى إهدائها، فقد توفى حداد " شهيداً محباً للغة العربية ".

وتعبر كتابات مستغانمى كما يقول موقعها على الإنترنت التى جعلت من بيروت مسكنها الدائم عن الحنين إلى وطن " يسكننا ولا نسكنه " ويظهر فى أعمالها عشق لجزائر تفتقدها، وأسى لجيل أخفق فى بناء أمة قوية بعد رزحه تحت نير الاستعمار ١٣٠ عامًا، وتتجاوز رواياتها الحدود المرسومة لتحكى قصة الأحلام المنكسرة والمآسى التى تجرف بالإنسان، مما يجعل حكاياتها ذات مغزى لقرائها عبر مختلف أرجاء العالم العربى.

قالت فى مقابلة لها عن المحنة التى تواجه المبدعين فى العالم العربى كله بمناسبة الحديث عن الرقيب كيف تتعاملين مع الرقابة ؟

(تضحك) أتفوق على شيطنة الرقباء. فالكاتب الناجح هو سارق محترف يعرف كيف يتعامل مع الرقيب ولا يقع فى فخه. أما اللص الصغير فمن السهل أن يقع فى الشرك، وهى تتحدث فى رواياتها عن البلدان العربية باعتبارها " مدنًا للخوف ".

تبدأ " ذاكرة الجسد " من نهايتها متطابقة مع عنوانها وموضوعها أى من فعل التذكر والعلاقة بين الأدب والواقع التى هى موضوع مركزى فى عالمها.

"مازلت أذكر قولك هو كل ما لم يحدث، يمكننى اليوم بعدما انتهى كل شىء أن أقول: هنيئًا للأدب على فجيعتنا إذًا. فما أكبر مساحة مالم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب ." . .

وهكذا تعرض علينا الكاتبة منذ البداية قضيتها لبناء رواياتها ونيتها لكتابة ثلاثية. . عن إخفاق الثورة الجزائرية وإخفاق الحب، ومحنة المثقفين فى مواجهة سرقة الثورة وممارسات الدولة القمعية والأصولية المتنامية، التى استهدفت المثقفين وقتلتهم وطاردتهم إلى المنافى والعزلة ضمن عشرات الآلاف من المواطنين البسطاء فى القرى والمدن !.

هناك شخصية مركزية فى " ذاكرة الجسد " هى شخصية " خالد بن طوبال " المناضل الثورى الذى يحكى لنا الأحداث من وجهة نظره وتتجلى كفاءة الكاتبة فى إتقانها للحكى من وجهة نظر رجل وتقديم رؤيته الخاصة " بانضباط جمالى ولغوى " على حد تعبير " رجاء النقاش " مرة أخرى الذى يضيف إن فى الرواية توازنًا دقيقًا بين المشاهد الحسية المادية الخارجية وبين المشاعر الداخلية، التى يحس بها بطل الرواية. وهى رواية واحدة من أول صفحة فيها حتى آخر صفحة، فيها إيقاع واحد، ورؤية واحدة، ولوحة متكاملة، والمكان فيها محصور بين باريس ومدينة قسنطينة فى الجزائر ".

ولابد أن نضيف وفيها ثلاث شخصيات " حياة " والرسام " خالد بن طوبال " والشاعر الفلسطينى " زياد " الذى أحبته واستشهد أثناء غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ ليصبح الفقد جزءاً مكونًا من عالمها هى، التى كان أبوها قد استشهد فى حرب التحرير الجزائرية ضد الفرنسيين.

ولما كانت أحلام تلميذة مجتهدة فى مدرسة " نزار قبانى " بلغته المدهشة ومفرداته الخاصة ونظرته المتقدمة للمرأة وأحلامها وأشواق جسدها المشروعة فقد كتب نزار لدى صدور الرواية " لو أن أحداً طلب منى أن أوقع اسمى تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما ترددت لحظة واحدة ." ..

ويتساءل نزار " هل كانت أحلام مستغانمى " فى روايتها تكتبنى دون أن تدرى ؟ لقد كانت مثلى تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها، وشراسة لا حد لها، وجنون لا حد له. الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور، بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقتها، وأبطالها، وملائكتها وشياطينها ." ..

ومن يقرأ الرواية بتأن لابد أن يوافق الناقد " رجاء النقاش " أن أسلوبها نزارى مائة فى المائة، وحتى رثاؤها للثورة الجزائرية، التى سرقها الفاسدون من الشهداء تشبه من زاوية التركيز واللغة المشحونة الفوارة بالأحاسيس بهجاء " نزار قبانى " للواقع العربى فى قصائده السياسية الشهيرة بما فيها من حزن وغضب وقسوة على النفس واتهام للشعوب بمسئوليتها عن ما آل إليه الحال، وازدراء للاستبداد والتخلف والجمود.

لقد جرى انتهاك مبادئ الثورة الجزائرية على أيدى التجار والعسكر بعد الاستقلال، الذى دفع ثمنه الشعب ما يزيد على المليون شهيد، مع مئات الآلاف من المسجونين والمشردين فى المنافى والمعوقين والجرحى حتى انتفض الشعب عام ١٩٨٨ انتفاضة عارمة سجلتها الرواية ونسجت بعض أحداثها من خيوط الغضب العام للمحتجين وانعكس ذلك كله على البطلة " حياة " التى يتوازى إخفاقها فى الحب مع فشل الثورة الجزائرية فى تحقيق وعود الاستقلال ثم استشهاد الشاعر الفلسطينى " زياد " الذى كانت قد أحبته إذ انفتحت صفحة مقاومة عربية جديدة ضد الاحتلال الصهيونى لفلسطين " مات زياد:

وها هو خبر يقفز مصادفة من مربع صغير فى جريدة إلى العين .. ثم إلى القلب .. فيتوقف الزمن يتكور النبأ غصة فى حلقى فلا أصرخ .. ولا أبكى .. أصاب بشلل الذهول فقط .. وصاعقة الفجيعة .. كيف حدث هذا ؟

وكيف لم أتوقع موته ونظراته الأخيرة لى كانت تحمل أكثر من وداع ..

ثم

"لم يقل شيئاً وهو يسافر محملا بحقيبة يد صغيرة. قال لى معتذراً فقط " ألا يزعجك أن أترك هذه الحقيبة عندك ؟ أنت تدرى أن مضايقات المطارات كثيرة هذه الأيام، ولا أريد أن أنقل أشيائى مرة أخرى من مطار إلى آخر أن لا شيء ينتظرنى فى المطار الأخير " .. ما زلت أذكر قوله مرة " لنا فى كل وطن مقبرة .. على يد الجميع مقتلنا، باسم كل الثورات وباسم كل الكتب".

تقول الناقدة التونسية " رشيدة الشاذلى " " لم أشك لحظة واحدة منذ صدور الرواية بأنها عمل لا يمكن أن تخطه إلا أصابع امرأة منقوعة فى الجرح الجزائرى، وأمضت زمناً وهى تلملم حكايات آبائها الثوار وتختزن غضبهم بداخلها، ولا أستبعد أن يكون هؤلاء الأبطال من ذويها وقد عرفتهم عن قرب وورثت عنهم لينهم وصلابتهم ".

وكانت " رشيدة " ترد ضمنياً على اتهامات شاعت لدى صدور رواية " ذاكرة الجسد " قال بعضها إن من كتبها هو " نزار قبانى " وليس أحلام مستغانمى وقال آخر إن الكاتب الحقيقى هو الشاعر العراقى " سعدى يوسف " وحين أصدرت الكاتبة الجزائرية الجزأين التاليين من روايتها هدأت هذه الشائعات وتراجعت.

تبدأ " فوضى الحواس " الجزء الثانى من " ذاكرة الجسد " على هذا النحو:

"عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربى حباً وسط ألغام الحواس.

هى لا تدرى كيف اهتدت أنوثتها إليه.

هو الذى بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه. كم كان يلزمها من الإيمان، كى تقاوم نظرته.

كم كان يلزمه من الصمت، كى لا تشى به الحرائق." ..

وتلك هى بداية القصة القصيرة التى قدمتها الروائية كمفتتح لنطل معها بعد ذلك على الكيفية التى يتحول بها المتخيل إلى واقع ، وهى قصة مشبعة حتى التخمة بالمفردات النزارية " فهذا الرجل يرسم بشفتيه قدرها، وهو رجل الوقت سهواً، وهو رجل الوقت عطراً، وهو رجل الوقت شوقًا مع تنويعات مختلفة، ثم اليوم عاد وهو مطلع قصيدة لنزار غنتها " نجاة الصغيرة " مع لحن " لمحمد عبد الوهاب ".

ونعرف من سياق الأحداث أن المرأة وحبيبها كانا فى حالة قطيعة " ما تعتقده هو كونه أراد إذلالها، كى يضمن امتلاكها ".

وهى تتحدث عن المرأة بالمطلق والرجل بالمطلق قبل أن يتسنى لنا أن نعرف تفاصيل فراقهما الذى كانت قد أرادته جميلاً.

" ربما ظن أن على الرجل إذا أراد الاحتفاظ بامرأة أن يوهمها أنه فى أية لحظة يمكنه أن يتخلى عنها " أما هى، فكانت دائمًا تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلى عن أى شىء، لتحتفظ بالرجل الذى تحبه ".

ومن صفاتها أنها امرأة تقف على حافة الشك أما الرجل فهو مغرور وسادى يعشق تعذيب الآخرين والأخريات، وقد دامت قصة الحب بينهما عشرة شهور.

وتتسلل الروح النقدية السياسية إلى العالم العشقى الخالص فى هذه القصة القصيرة، التى اقترحت الكاتبة أن تسميها " صاحب المعطف " "فعندما طلبته البارحة هاتفيًا قال انتظرينى هناك، ثم أضاف مستدركًا، اختارى لنا طاولة أخرى، فى غير الزاوية اليسرى، وواصل بعد شىء من الصمت " ما عاد اليسار مكانًا لنا ".

وتتساءل الراوية " الآن الحروب والخلافات السياسية طالت كل شىء، ووصلت حتى طاولات العشاق وأسرتهم ".

ونكون – نحن القراء – شهودًا على كيفية تحول القصة القصيرة إلى رواية، بل وخروج بطليها من معطف السرد إلى واقع الحياة كعاشقين.

البطلة امرأة متزوجة وهى الزوجة الثانية لأحد القادة العسكريين فى مدينة قسنطينة وهو ـ أى الزوج ضالع فى عمليات القمع والفساد أى أنه جزء من السلطة التى انتهكت مبادئ الثورة وبددت تضحيات الشهداء.

والمرأة لا تنجب ليصبح عقمها شاهدًا على عقم الاستبداد والفساد رغم " أن السلطة كالثراء تجعلنا نبدو أجمل وأشهى ".

إن سطوة الزوج العسكرى لم تترك أية مساحة من الحرية فى حياة البطلة " حياة " التى جاءت بنفس الاسم من " ذاكرة الجسد " لكنها تنبهت للجانب السيكولوجى فى انبهارها به هى ابنة الشهيد.

"تنبهت إلى أن أبوته هى التى كانت تعنى لى الأكثر، وأن مهامه السياسية ورتبته العسكرية لم تكن تعنينى بوجهاتها، وإنما لكونها استمراراً لذاكرة نضالية نشأت عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها ".

كنت أرى فى قامته الوطن بقوته وشموخه وفى جسده الذى عرف الجوع والخوف والبرد خلال سنوات التحرير، ما يبرر اشتهائى له، واحتفائى به إكراماً للذاكرة ".

تلك الذاكرة التى لا تنمحى منها أبدًا صورة الأب الشهيد.

ثم تعود " حياة " لتراجع نفسها.

"كم مر من الوقت، قبل أن أكتشف حماقة خلطى عقدة الماضى بالواقع المضاد. تماماً كخلطى الآن، بين وهم الكتابة .. والحياة وإصرارى على الذهاب إلى ذلك الموعد، الذى أقنعت نفسى عبثًا، بأننى لست معنية به، وأنه سيتم بين كائنات حبرية لا يحدث أن تغادر عالم الورق.

ورغم ذلك أمضى ".

وهى تمضى نحو قصة الحب، التى وضعها الأدب فى طريقها لتعرض علينا مهارتها فى البناء وقد وضع الأدب مصوراً صحفياً فى طريقها استعار فى حياته العامة اسم بطل روايتها الأولى الرسام " خالد بن طوبال " حتى يضلل الذين يطاردونه من الأصوليين، الذين استهدفوا مثقفى الجزائر بالقتل والتشويه والمطاردة، وحين ذهبت إلى موعد كان مضروباً فى قصتها القصيرة وضعه من الأدب فى

طريقها، " لا ليختبر قدرتى على الكتابة، وإنما ليختبر جرأتى على أخذ الكتابة مأخذ الحياة ." .

تذهب إلى السينما لتجد عاشقى قصتها يجلسان أمامها، وتذهب إلى مقهى ليأتيها " خالد بن طوبال " معطوب الذراع تماماً كما كان البطل الأصلى فى " ذاكرة الجسد ".

ولأن قسنطينة مدينة محافظة ولأن " حياة " متزوجة من أحد جبابرتها المخيفين تقول الراوية " فلا أحد هنا سيصدق أو سيفهم أن أكون كاتبة جاء بها الفضول وأرادت أن تتلصص على عاشقين، اعتقدت أن من حقها أن تندس بينهما لأنها خلقتهما.

وتقول فى سياق آخر:

"حتى أننى صدقت أن بإمكان رجل أن يغادر دفاترى، ويضرب لى موعداً خارج الورق ".

ترد البطلة على سؤال كيف يغير الفن حياة الناس بأن تعرض موسعاً، وفى سياق ما يمكن أن نسميه بالتناص الضمنى لفيلم " حلقة الشعراء الميتين " وهو ما ترجمته الكاتبة إلى " حلقة الشعراء الذين اختفوا، وتقدم لنا تلخيصاً وافياً للفيلم مستهدفة توصيل رسالتها عن وظيفة الفن وقدرته على تغيير الواقع، فبطل الفيلم أستاذ لمادة الشعر يعلم طلابه التمرد، ويقدم نقداً شاملا وعميقاً لمناهج تعليم الأدب وقراءته فى مؤسسة أكاديمية تقليدية وصارمة ومشهورة بمحافظتها على التقاليد العريقة.

يقول الأستاذ المتمرد لطلابه القادمين من عائلات ثرية إنهم ذات يوم سيموتون وينصحهم.

" استفيدوا من اليوم الحاضر، لتكن حياتكم مذهلة، خارقة للعادة، اسطوا على الحياة، امتصوا نخاعها كل يوم مادام ذلك ممكناً، فذات يوم لن تكونوا شيئاً سترحلون وكأنكم لم تأتوا ".

ثم يضيف وكأنه الصوت الخفى للراوية ـ الكاتبة:

" لا يمكن أن نقيس الشعر طولا وعرضاً وكأننا نقيس أنابيب معدنية . .

اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا هو الذى يقيس الشعر، أمام قصيدة، النساء يغمى عليهن، والآلهة تولد، والشعراء يبكون كأطفال " ويوجه ضربة للنقد الأكاديمى الميت الخالى من الحياة قائلا:

"من يقيس دموعنا، فرحنا، وكل ما يمكن أن تفعله بنا قصيدة. "

أتدرون لماذا نقرأ أو نكتب الشعر، لأننا جزء من الإنسانية، كيف يمكن أن نقيس إنسانيتنا بمقاييس حسابية ؟ ".

وتضيف الراوية ـ الكاتبة " أنه لم يعطهم درساً فى فهم الشعر، وإنما درساً فى فهم الحياة، وشجاعة التشكيك فى كل شيء حتى ما يرونه مكتوباً فى كتب مدرسية تحت توقيع اسم كبير. ".

وبذلك وجهت الكاتبة نقداً جذرياً لمناهج التعليم التلقينى، الذى يمنع الطلاب من توجيه الأسئلة ويرغمهم على تلقى الأجوبة الجاهزة، وهو منهج شائع فى العالم العربى.

وتقول معلقة على نهاية الفيلم حيث استجاب غالبية الطلاب بحكم فتوتهم وتساؤلاتهم إلى دعوى أستاذهم للتمرد.

"وكما فى الحياة، كان هناك قلة فضلوا البقاء جالسين على كراسى الخضوع تملقاً للمدير ".

كان المدير قد طرد أستاذهم فوقفوا على طاولاتهم ليودعوه.

وتعزز الراوية موقفها الداعم للتمرد والحرية بمقولة للشاعر الإيرلندى " شيموس ـ هنى " أمشى فى الهواء مخالفاً لما نعتقده صحيحاً " ويقول حبيبها فيما بعد " أنا أحب الأسئلة الكبيرة الأسئلة المخيفة التى لا جواب لها ".

وتتطور قصة الحب التى تقع بين حياة والرجل الخارج من روايتها مستعيراً اسم بطلها " خالد بن طوبال " على خلفية من أوضاع الجزائر المأسوية.

فسائق التاكسى الذى حملها إلى الموعد الافتراضى إذ تلتقى برجل هو " عطره الذى اخترق حواسى حتى أصبح لهذا العطر ذكرى تقودنى فى عتمة الحواس لأستدل عليه ".

"راح يمد معى حديثاً عن الأوضاع الأمنية وعن شرطى ألقوا به ليلة البارحة من الجسر وعن فتاة ورفيقتها اختطفتا أثناء عودتهما من المدرسة وذبحتا".

ويقول لها حبيبها " أنا أنتمى إلى جيل يعانى أزمة عمر، وأنفق حياته حتى قبل أن يعيشها " وهى

تصف الزمن الذى ينسجان فيه قصة عشقهما بأنه " زمن مضاد للحب " وذلك بعد أن انتهى زمن القضايا الكبيرة، والقضايا الجميلة التى كانت تجعل جيلا كاملا من الرجال يبدو أكثر عنفوانًا وتألقًا مما هو ".

وتقدم لنا هذه الخلفية صورة مجتمع مخيف يتحلل ويتربص بعض أفراده ببعضهم الآخر، ويزداد فيه العنف توحشًا حين يقتل الأصوليون سائق البطلة؛ لأنه شرطى وتذهب إلى قسم الشرطة . . تقول:

"تقذفنى السيارة أمام باب المخفر . . تنتابنى حالة لم أعرفها من قبل مزيج من الحزن والذهول والذعر والغثيان، وأنا أواجه رهطًا من الناس، لم أصادف مثلهم فى حياتى، أناس بمظهر مخيف، ووجوه مغلقة، ونظرات عدوانية، بعضهم فى ثياب عادية وآخرون ملتحون يرتدون شعاراتهم داخل زى أفغانى. أحدهم حليق الرأس فى بذلة رياضية، ويداه مشدودتان خلف ظهره بسلاسل حديدية، وآخر جالس دون وجه ولا ملامح، وآثار ضرب واضحة عليه.

بينما يتنقل العسكريون بلثام أسود، شبيه بجوارب صوفية تخفى رأسهم، فلا يبدو من وجوههم سوى ثلاثة ثقوب يتحدثون ويرون بها دون أن يعرفوا "

وتتساءل الراوية:

"أى كابوس هذا ".

ويقول لها ضابط الشرطة.

"كل يوم يقودون رجال الشرطة يذبحونهم كالنعاج ويلقون بهم من الجسور".

أما فى " عابر سرير " " لم يكن ثمة من خوف بعد أن عاد الموت ليختبئ فى الغابات المنيعة المجاورة محاطًا بغنائمه وسباياه من العذارى ولن يخرج إلا فى غارات ليلية على قرية أخرى، شاهرًا أدوات قتله البدائية التى اختارها بنية معلنة للتنكيل بضحاياه، مذ صدرت فتوى تبشر المجاهدين بمزيد من الثواب إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ، من فئوس وسيوف وسواطير، لقطع الرءوس، وبقر البطون، وتقطيع الرضع إربًا.

وتصف الوضع بعد ذلك بأنه " عالم جثث تتقاتل ".

وفى موقع آخر:

" فى عزلتهم عن العالم، أصبحت لسكان تلك القرى النائية ملامح واحدة ولغة واحدة، وقدر واحد قد ينتهى بهم فى مقبرة واحدة، يدفنون فيها فى اليوم ذاته، أثر غارة ليلية تختفى بعدها من الوجود قرية بأكملها ".

وعرف المجتمع الجزائرى فى المقابل شأن غالبية المجتمعات العربية المزايدة فى كل ما له علاقة بمظاهر التقوى " بينما أخذ الفساد ينخر فى عظامه، ولا أحد يعرف أين تبخرت الستة والعشرون مليارًا التى ضاعت من خزينة الدولة، وعلى هذه الخلفية ذاتها تبرز مأسوية الوضع العربى وتناقضاته وآلامه من حرب تدمير العراق إلى الوضع اللبنانى والفلسطينى بعد أن تحول العرب من أمة " تملك أكبر احتياطى مالى فى العالم إلى قبائل متسولة فى المحافل الدولية " مع نقد مرير لصدام حسين الذى فى قلب مستنقع الهوان العربى " كان يظهر على الشاشات يمارس السباحة على مرأى من غرقنا واعدًا إيانا بمزيد من الانتصارات ".

وتتساءل بعد أن هالها مشهد تكدس الشباب أمام السفارة الأسترالية بحثًا عن فرصة عمل أو التماسًا لهجرة.

"كيف وقد كنا شعبًا يصدر إلى العالم الثروة والأحلام أصبحنا نصدر البشر ونستورد الأغنام "

وفى " عابر سرير " فوق جثة آخر شهيد تبرم أول صفقة هكذا يقول " زيان " الذى انتمى إلى " جيل الأحلام الجماعية، والموت من أجل هدف واحد ".

والآن:

" كل يتخلى عن قناعاته حيث استطاع، تركب القطار البخارى للرفض، وترى رفاقك خلسة يترجلون الواحد بعد الآخر ."..

أما هو فقد أصبح حرًا " عندما ما عاد لديه ما يخسره أو يخاف عليه".

وتفرد فصلا لقصة " محمد بوضياف " المناضل " الفارع كما هو الحق " وأحد الذين أشعلوا ثورة الأول من نوفمبر ضد الاستعمار الفرنسي ثم حاربه رفاقه " ليكون لك وطن أقسى عليك من أعدائك " رغم أنه هو نفسه آمن " أنه لا يمكن أن تبنى شيئًا بالكراهية " وجاء به من تبقى من الرفاق ليستثمروا

نظافة اسمه فى تبييض وجوههم وأموالهم ويفرض النظام الأبوى سطوته على وعى الكاتبة " فمنذ موت بومدين ونحن يتامى، نعانى إفلاساً عاطفياً يفوق إفلاس اقتصادنا، وعجزاً وطنياً فى المحبة يفوق عجز ميزانيتنا ".

حين قبل بوضياف الاستدعاء قال لزوجته:

"كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالى . . فلا ثقة لى بهؤلاء "

وكان أن اغتالوه فعلا، فكانت " جنازته على قياس أحلامه، أهدى إليه " الوطن " جنازة على قياس حياته ".

جنازة لرجل عبر الحكم مشياً على الأقدام ١٦٦ يوماً لاغير " ولكنها جنازة ليست فى متناول أولئك الذين حكموا أوطاناً ربع قرن بجيش من المخبرين متسلطين على شعوب طحنها الذل الأزلى".

هؤلاء الواثقون من ولاء الدبابات لهم عليهم أن يجربوا الموت مرة ليختبروا رصيدهم فى جنازة فيذهلوا ".

وحدها حواسنا لا تكذب.

هذا هو المصدر الرئيسى لعنوان الرواية، التى تدور حول الحياة السرية للمشاعر، ويتعرف فيها البطلان كامرأة ورجل على العالم بالأجساد بحاسة الشم واللمس والنظر والسمع والتذوق.

فقدراتى العقلية تعطلت لتنوب عنها حواسى " تقول هى ويقول هو:

" أحب رائحتك، لقد أحببت دائماً لغة جسدك "

وعلى عادة " أحلام مستغانمى " فى استخدام التضمين كتقنية تستدعى الكثير من ذاكرتها المعرفية إذ تعرض لنا على مدار رواياتها مخزوناً كبيراً من قراءاتها الشعرية والروائية والفلسفية من الثقافتين العربية والفرنسية. فتقول:

"أذكر أن ديدرو الذى وضع سلماً شبه أخلاقى للحواس، وصف النظر بالأكثر سطحية، والسمع بالحاسة الأكثر غروراً، والمذاق بالأكثر تطيراً، واللمس بالأكثر عمقاً، وعندما وصل إلى الشم جعله حاسة الرغبة، أى حاسة لا يمكن تصنيفها، لأنها حاسة يحكمها اللا شعور وليس المنطق.

ويتطور شكل التضمين لديها فتضع فى الجزء الثانى ملخصاً شديد التركيز للجزء الأول من الثلاثية.

ويحمل عابر سرير الجزء الثالث والأخير من الرواية مفتتحين الأول إهداء إلى الأب الذى سبق أن أهدته الجزأين الأول والثانى والثانى تضمين مقتبس من الروائى الفرنسى " إميل زولا ".

"عابرة سبيل هى الحقيقة، ولا شىء يستطيع أن يعترض سبيلها ".

وتفرض هاتان الجملتان ظلهما على عالم هذا الجزء كله والذى يرويه خالد بن طوبال المصور الصحفى، الذى يحمل اسماً مستعاراً من كتابها الأول، وإن كان موقع الأحداث يختلف هذه المرة إذ تحل باريس محل قسنطينة . . بينما الرسام " زيان" بطل " ذاكرة الجسد " هو بطل هذا الجزء وهو أيضاً يعود فى النهاية إلى قسنطينة جثة على متن طائرة يرافقه فيها " خالد بن طوبال " بطل الجزء الثانى، الذى كان قد جاء إلى باريس ليتسلم جائزة فاز بها لصورة التقطها لكلب وبجانبه طفل قتل الأصوليون كل أهله.

يبدأ الفصل الأول هكذا بوصف للقائه " بحياة" بعد غياب سنتين فى مشهد متخيل يهديها فيه فستاناً أسود من الموسلين.

"كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين فى ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للخوف ".

وكان الخوف قد شوه العلاقات الإنسانية ودمر نفوساً وملأها بالحقد على غيرها.

"لا أصعب على البعض من أن يرى جزائرياً آخر ينجح. فالنجاح أكبر جريمة يمكن أن ترتكبها فى حقه، لذا قد يغفر للقتلة جرائمهم، لكنه لن يغفر لك نجاحاتك".

ثم يضيف:

"كانت لعنة النجاح قد حلت بى، وانتهى الأمر " ثم " قدمت له من الخدمات ما يكفى لأجعل منه عدواً " ويضيف " الصداقات التى ما كانت صداقات ".

ويقول الرسام " زيان " الذى سعى خالد للاقتراب منه وزاره فى المستشفى ليجرى معه حواراً لصحيفته " الجزائرى يعيش جدلية تدمير الذات، هو مبرمج لإبادة نفسه والتنكيل بها عندما لا يجد

عدواً لينوب عنه فى ذلك، تظن أن المجرمين كان لهم الفضل فى بدعة قتل الكُتّاب والقضاة والأطباء والسينمائيين والشعراء والمحامين والمسرحيين.. الجزائر لها تقاليد فى قتل مثقفيها، وأنا كنت فى صفوف المجاهدين عندما فى خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة، أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسى، فقام فى يوليو ١٩٥٦ وبعد محاكمة سريعة، بقتل ألف وثمانمائة من رجاله فى حادثة تاريخية شهيرة باسم la bleuite فوراً وجهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أى إلى المتعلمين الذين تركوا دراساتهم ليلتحقوا بالجبهة والذين بسبب علمهم وثقافاتهم الفرنسية لم تكن جبهة التحرير تثق فى ولائهم، أما القتلة الذين انقضوا عليهم وكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين والأميين فى معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم تميزهم عنهم بالمعرفة، واليوم أيضاً لم يتغير شيء، كل جاهل يثار لجهله، بقتل مثقف بعد المزايدة عليه فى الإيمان والتشكيك فى ولائه للوطن." ..

فى الجزء الثالث "عابر سرير" تنغلق الدائرة وكأن "أحلام" شاءت أن تحاكى العمل الشهير فى الأدب العربى وهو ثلاثية "نجيب محفوظ" "بين القصرين" "وقصر الشوق" و"السكرية" وإذا كان نجيب محفوظ قد أعطى للمكان أسماء رواياته الثلاث التى صاغ فيها حكاية الطبقة الوسطى على خلفية من كفاح المصريين ضد الاحتلال ومن أجل الحداثة والديمقراطية منذ بداية القرن العشرين حتى اندلاع انتفاضة ١٩٤٦ فى منتصفه، فإن "أحلام" أعطت لرواياتها الثلاث أسماء وجودية، وهى تحكى قصة الجزائر مابعد الثورة المجهضة لتسبر أغوار "عمرك المسفوح بين ثورتك وثروتهم" إذ تتحلل الثورة فى الخلفية بينما تتقلب بطلات الروايات وأبطالها على نار الأشواق والقيم، التى يتداخل فيها الشخصى والعام دفاعاً عن مجد الثورة وأحلامها وصوناً لدماء شهدائها.

وحيث تنغلق الدائرة فى "عابر سرير" يرافق الموت الحياة على متن طائرة عائدة إلى قسنطينة حاملة جثمان الرسام الجزائرى "زيان" وهو الشخصية الأصلية التى أعطتها الكاتبة فى "ذاكرة الجسد" اسم "خالد بن طوبال" الذى جاء اسمه من رواية "مالك حداد" "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" ومالك هو الذى اعتبر اللغة الفرنسية التى كتب بها منفى آخر، وقرر أن يهجر الفرنسية ليكتب بالعربية وحين عجز هجر الكتابة تماماً.

وزيان "كان قد عاش عمره على سفر، حق له أن يستريح وتختار الكاتبة اسم الجزء الأخير من واقع التنقل وفقد الاستقرار فى قسنطينة للجزائر لباريس وفى بيوت ليست بيوتهم وأسرة ليست أسرتهم متنقلين من بيت لبيت لتضليل القتلة، ومن اسم لآخر من أجل الرسم والكتابة للتواصل مع البشر.

فالقتل هو موضوع رئيسى فى هذه الثلاثية سواء ذلك القتل النبيل، الذى يصنع الشهداء فى سبيل تحرير الوطن، أو القتل العبثى على أيدى الأصوليين. والقتل المجازى كإنقاذ من حياة عبثية، وهكذا يلزمنا الكثير من الحب لنثأر من الموت" "أحسست كما لو كنت لا أقيم فى هذا البيت، بل استرق إقامتى فيه، كالمهاجرين الذين لا أوراق لهم" وكمصور" يطلق "خالد" سيلا من الفلاشات على كل ما أشعر أنه مهدد بالزوال كأننى أقتله لأنقذه" ونقرأ على لسان الراوى أننا "أمة تفوقت فى تطوير ثقافة الموت".

ويخلق التضمين كتقنية فى الروايات الثلاث رموزاً. فالزوج العسكرى الفاسد الذى بمارس أعتى صور القمع هو بلا اسم والمرأة ابنة الشهيد واسمها "حياة" بما يحمله الاسم من دلالة هى" نجمة" بطلة رواية "كاتب يسن" بهذا الاسم والتى جاءت من واقع حياته، فهى ابنة عمه التى عشقها، وحين سجنه الفرنسيون خرج ليجد الأهل وقد زوجوها من آخر، إذ لا تملك المرأة السيطرة على مصيرها فى مجتمع تقليدى.

تصبح "نجمة" هى "حياة"، هى الجزائر كلها، وهى مدينتها قسنطينة.. إنها المرأة الخالدة فى حضور الموت حين تأتى لتشهد مراسم توديع "زيان" الذى قتله السرطان نجدها:

"نجمة" المرأة المعشوقة، المشتهاة، المقدسة، المرأة الجرح، الفاجعة، الظالمة، المظلومة، المغتصبة، المتوحشة، الوفية، الخائنة، "العذراء بعد كل اغتصاب" "ابنة النسر الأبيض والأسود"، التى

يقتتل الجميع بسببها، ولكنهم لا يجتمعون إلا حولها " كما وصفها " كاتب يسن " ففى سياق آخر " هى المرأة التى عقدت قرانها مع الريح " ومواصلة لتبادل المواقع بين البشر الواقعيين وأبطال الروايات، تصف الكاتبة جنازة " كاتب يسن " المسرحى والروائى الجزائرى الذى خلدته نجمته.

كانت " نجمة "

كأبطال الروايات والمسرحيات الذين يغادرون نصوصهم ويأتون لوداع المؤلف، جاءت " نجمة " لكنها لم تكن هناك لوداع الكاتب الذى حولها إلى أسطورة، وإلى رمز لوطن، الشاعر الذى صنع من وجهها ألف وجه، ومن اسمها اسماً لكل النساء، وأدخل قصتها فى روائع الأدب العالمى.

جاءت لوداع أخيها هى "زليخة" كانت. فى عامها السبعين قد تكون قد نسبت منذ ذلك الزمن البعيد أنها " نجمة "، فهى أيضاً كانت تعيش باسمين، واحد للحياة والآخر للأسطورة، ولذا ما توقعت أن تقوم الحياة نفسها بتذكيرها أمام جثمان يسن، أنها برغم شيخوختها، مازالت "نجمة".

إنها أيضاً مفارقات الحياة التى يموت فيها " كاتب يسن " وابن عمه " مصطفى كاتب " المؤلف والمخرج المسرحى فى يومين متتاليين ويشيعان فى جنازة واحدة.

نحن أيضاً بصدد " بيجماليون " مقلوباً، فبيجماليون المثال فى الأسطورة اليونانية جاء بجلاتيا من واقع الحياة بخشونتها وفظاظتها ليجعل منها تمثالاً جميلا، أما " أحلام " فتنزل بأبطالها من الرواية إلى الواقع، وتحول البطل المتخيل إلى كائن حى يمشى على قدمين وتقع البطلة فى حبه فى " فوضى الحواس ":

" أنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذى ما إنفك منذ ستة أشهر يقلب حياتى رأساً على عقب هو خالد بن طوبال " ذلك الكائن الحبرى الذى خلقته منذ عدة سنوات ثم نسيته داخل كتاب ".

وفى مكان آخر تقول فى نفس الرواية:

"حتى راحت الحياة بدورها، تلعب معها، لعبة تحويل كل ما تكتبه إلى حقيقة ".

ويتولى " خالد بن طوبال " الواقعى الخارج من روايتها الأولى فك شفرة هذه التقنية التى تمتاز بالدهاء فيقول فى " عابر سرير " لفرانسواز " وهى موديل طالما رسمه " زيان "، وحملت اسم " كاترين " فى " ذاكرة الجسد " وتعمل الآن فى معرض للفن التشكيلى وتسكن البيت الذى شهد قصة " خالد بن طوبال " الأول مع حياة فى باريس:

" إن شئت الحقيقة، خالد بن طوبال ليس أنا، إنما " زيان " ولكن تلك قصة أخرى، فى الواقع كان هذا اسمه فى تلك الرواية، بينما أصبح هذا اسمى فى الحياة . . ثم يضيف:

إنها لعبة الأقنعة فى كرنفال الحياة.

وفى سياق فك شفرة التقنية تقدم لنا الرواية صورة للمنطق الداخلى للكتابة ومساراتها التى يلعب فيها اللاوعى دوراً مركزياً، وكأنها هنا تمسك به.

"كانت نيتى أن أكتب شيئاً عن الحاضر، أن أصف اندهاشى الجميل أمام بوضياف. ولكن كانت عواطفى تلوى عنق قلمى نحو الماضى، وتوقظ داخلى رجلا آخر. رجلا أكاد لا أفتح هذا الدفتر حتى يحضر ."..

وتذهب بها تقنية التذكر دائماً إلى أبيها الشهيد.

فى فوضى الحواس:

"كان بينى وبين هذا الرجل، الذى يقيم تحت هذا الرخام تواطؤ ما. ولذا صنعت له ضريحاً صغيراً. لا علاقة به بوجاهة مقامه هنا ".

وحين تعثر على صورتين قديمتين لأبيها " وجمال عبد الناصر " أيقظنا فى شيئاً ما أو زمناً ما لفرط بعده، ولفرط صغرى، بدا لى وكأنه لم يكن ".

وهى تستخدم الفعل تذكرت كثيراً، وتبدأ به جملها ليصبح ما تتذكره حياً هنا والآن . . وفى " فوضى الحواس " تستدعى " ذاكرة الجسد ":

" تذكرت أن فى تلك الرواية تستعير البطلة من خالد ديوان شعر لصديقه الفلسطينى زياد الذى لا ينفك يحدثها عنه وعن شعره بإعجاب مطمئناً إلى وجوده فى الجبهة. ثم يصادف أن يحضر زياد من لبنان لزيارة باريس لبضعة أيام فتقع البطلة فى حب الشاعر وتتخلى عن الراوى الذى خسرها منذ بدأت فى قراءة ذلك الكتاب ".

ويموت " زياد " أثناء الاجتياح الإسرائيلى لبيروت عام ١٩٨٢ وتستخدم الكاتبة تقنية التوثيق وهى تحكى كيف استدعى الساسة الفاسدون " محمد بو ضياف " لينصبوه كواجهة لهم ثم يقوموا بعد ذلك باغتياله فتعود إلى تاريخه فى صنع الثورة وقصة إبعاده عن السلطة والأضواء إلى المنفى.

وتلجأ فى أحيان كثيرة إلى أنسنة الأشياء فى " فوضى الحواس " " يغلق البحر قميصه، يتفقد ليلا أزرار الذكرى، يغلقها أيضاً بإمعان، حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات ".

وفى " عابر سرير " من يقتل من ؟ مذهولا يسأل الشجر " تنتمى صور " أحلام " فى الروايات الثلاث إلى عوالم ما بعد الحداثة. فهى مركزة قوية عابرة قصيرة كما هو فلاشى الكاميرا الذى ما أن يضىء إلا ويختفى. " فالسعادة هى ذلك العصفور المعلق على شجرة الترقب " أو كخطى راقص على أرصفة الشغف " أو أشم عطر غيابها " أو الموت هو الصمت الأبيض، وأنا الساكنة فى قلب متصدع الجدران "، وثمة جمل مشحونة بأعمق المعانى رغم قصرها " إنه يرتدى الأبيض باستفزازية الفرح فى مدينة تلبس التقوى بياضاً ". تقول ذلك وهى تتحدث عن السفر المتزايد إلى الحج بعد انتشار نفوذ الأصوليين.

وفى كل الحالات سواء فى الوصف أو السرد فإن أسلوبها الرشيق الفريد يأتى مفعماً بالحنان ومثيراً للدهشة، وكأنها " تصل إلى الأنفاق السرية للكلمات " على حد قولها.

ومع ذلك ثمة تكرار واستطرادات بلا ضرورة. كذلك فإن كل الشخصيات تتحدث لغة واحدة خاصة وأن السرد يتم عن طريق " المونولوج " ونادراً ما يكون هناك ديالوج ووحدة الديالوج يفتح الباب لتنوع المفردات والرؤى والمنظور فتستخدم كل الشخصيات نفس المفردات؛ لأن " رجال هذه المرأة جميعاً يتشابهون " وسوف نلاحظ أن جميعهم يستخدمون مفردة الخسارات تعبيراً عن الإخفاق، فهى كاتبة تقول أنا هنا مع كل شخصية.. إنها تتحدث باسمها لا بأسمائهم، وهى أيضاً تتحدث باللغة النزارية نفسها نسبة إلى نزار قبانى " وكأنك تسلم نفسك إلى قبيلة من النساء " ولأن هناك هيمنة لمفهوم القدر وسطوته برزت فى الأعمال الثلاثة نظرة مثالية للنفس البشرية باعتبارها معطى جاهزاً وثابتاً لا يتغير فى عابر سبيل يقول " زيان " بعد مونولوج طويل عن الحسد والبغضاء والعداوة كأنها مخلوقة مع البشر.

"لابد أن تعذر من تنكر لك، ماذا تستطيع ضد النفس البشرية ؟ "

تبدو النفس البشرية هنا خالدة وسافلة بالفطرة، وهى ليست فلسفة رجل ممرور مريض بالسرطان فحسب.. بل تبدو كأنها فلسفة حياة واستخلاص من كل خبراتها.

حين يسأله " خالد بن طوبال " الصحفى المصور:

ـ وكيف تعيش بدون أصدقاء ؟

يرد

ـ لا حاجة لى بهم، أصبح همى العثور على أعداء كبار أكبر بهم. تلك الضفادع الصغيرة التى تنقنق تحت نافذتك وتستدرجك إلى منازلتها فى مستنقع، أصغر من أن تكون صالحة للعداوة. لكنها تشوش عليك، وتمنعك من العمل، وتعكر عليك حياتك.. إنه زمن حقير "..

فى عالم " أحلام مستغانمى " الغنى الشاسع نحن بصدد القضايا الكبيرة، وقد اندرجت بمهارة فى التفاصيل الفنية؛ حيث شخصيات تتألم تحب وتكره بعد أن كادت تفقد الثقة فى كل شىء باحثة عن الأمان والاطمئنان والحنان، ورغم همومها الوجودية العميقة فإنها لم تتحول إلى ثلة من اللامباليين العدميين... وجدت هذه الشخصيات فى الأجساد ملاذاً من واقع وحشى وبائس وقفت على حافته باحثة عن أدوار وفعالية إذ الحياة فى مثل هذا الواقع هى فخ كبير لن يستطيع كل فرد أن يخرج منه وحيداً ودونما جروح غائرة، لذا وجد " خالد بن طوبال " فى جارته على الطائرة صحبة وملاذاً وأملا فى المستقبل رغم أن الطائرة تحمل جثة زيان إلى قسنطينة.. إلى مطار محمد بوضياف فى قسنطينة.. فهى قسنطينة دائماً. ■

المجتمع الأفغانى
من خلال روايتى خالد حسينى

إعـــداد
أ.د . محمد نور الدين عبد المنعم

ولد خالد حسينى فى مدينة كابول عاصمة أفغانستان فى ٤ مارس ١٩٦٥ من أبوين هراتيين (من مدينة هرات)، وقد انتقلت عائلته إلى طهران عام ١٩٧٠ حيث كان والده يعمل دبلوماسيًا بسفارة أفغانستان هناك، وفى عام ١٩٧٣ عادت الأسرة إلى كابول، وفى تلك الأثناء ولد أخوه الأصغر فى يوليو من هذه السنة، وبعد عدة أشهر أطاح داوود خان بالملك محمد ظاهر شاه .

وفى عام ١٩٧٦حصل والد حسينى على عمل فى باريس وانتقلت الأسرة إلى هناك، ولم ترغب فى العودة إلى الوطن حيث استولى الشيوعيون على تقاليد الحكم، وبدلا من ذلك حصلت الأسرة على حق اللجوء السياسى من الولايات المتحدة، وانتقلت بالفعل إلى سان خوسيه فى كاليفورنيا .

تخرج حسينى من المدرسة العالية فى سان خوسيه عام ١٩٨٤ والتحق بجامعة سانتا كلارا حيث حصل على بكالوريوس فى علم الأحياء عام ١٩٨٨ . وفى العام التالى إلتحق بجامعة كاليفورنيا فى سان دييجو حيث حصل على درجة الماجستير من كلية الطب هناك عام ١٩٩٣ واستكمل فترة التخصص فى الطب فى مركز طبى فى لوس أنجلوس عام ١٩٩٦ ومارس مهنة الطب .

أما أمه فكانت تعمل معلمة للغة الفارسية والتاريخ فى إحدى مدارس البنات بكابول، واضطر والده فى بداية حياتهم فى أمريكا إلى العمل فى أحد مصانع السيارات، كما عملت أمه فى أحد المطاعم إلى أن أتم خالد دراسته فى الطب .

وقد ذكر خالد حسينى أنه كان فى صباه عاشقًا للشعر، وأنه أغرق نفسه فيه، حيث أخذ يقرأ أشعار الشاعر الإيرانى الشهير حافظ الشيرازى شاعر الغزل والشاعر سعدى الشيرازى شاعر الأخلاق والحكمة، وجلال الدين الرومى شاعر التصوف، وكذلك الشاعر بيدل، وكان يشترى الكتب

المترجمة إلى الفارسية من حانوت لبيع الكتب فى كابول، كما قرأ بعض الروايات المترجمة وهو فى سن العاشرة، وكان يكتب المسرحيات فى حداثته لتسلية إخوته وأخواته.

أما الآن فهو سفير النوايا الحسنة للأمم المتحدة لدى المفوضية العليا للاجئين، ويعيش مع زوجته "رويا" وولديهما "حارث" و"فرح" فى شمال كاليفورنيا. وقد أهدى لولديه روايته الأولى حيث كتب يقول: أهدى هذا الكتاب إلى حارث وفرح نور عيني وإلى أطفال أفغانستان. ومع أن الرواية مكتوبة باللغة الإنجليزية إلا أنه كتب فى هذا الإهداء كلمة "نور" باللغة العربية، ولكن بالحروف اللاتينية.

أما روايته الأولى التى نشرت بالإنجليزية تحت عنوان The kite Runner أو كما ترجم عنوانها فى العربية: طواف الطائرة الورقية أو عداء الطائرة الورقية أو ملاحق طائرة الورق ويطلق عليها بالفارسية فى إيران "باد بادك باز"، وفى أفغانستان يطلق عليها اسم "كاغذ پران باز"، والتى كتبها الروائى الأمريكى الجنسية الأفغانى الأصل خالد حسيني، ونشرت عام ٢٠٠٣ من أشهر الروايات التى سحرت القراء فى الولايات المتحدة. وقد تحولت هذه الرواية إلى ظاهرة فى عالم النشر، إذ أدى تناقل الأحاديث حولها بين قراء الكتب إلى ارتفاع مبيعاتها بشكل مذهل، وظلت مدرجة على قائمة صحيفة "نيويورك تايمز" لأكثر الكتب رواجًا لأكثر من عام، كما احتلت فى فترة المرتبة الثامنة على لائحة الروايات التى تتم استعارتها أكثر من غيرها والتى تصدرها نشرة "لايبررى جورنال" (المتخصصة فى أخبار المكتبات)، وهى لائحة تضعها النشرة على أساس ما تزودها به المكتبات العامة من معلومات. وذكرت مكتبة الكونجرس أن اثني عشر برنامجًا فى مدن تمتد من "سنسناتى" فى "أوهايو" وحتى "باسادينا" فى "كاليفورنيا"، شجعت السكان على قراءة الرواية، وقالت "لزلى شوارتز" المروجة لمؤلفات الكاتب فى "دلر ريفر هيد بوكس" للنشر إن بعض المدن التى توصي بقراءة رواية حسيني ترعى محاضرات عن أفغانستان وحلقات نقاش حول الكتاب وحتى نشاطات تطيير طائرات من الورق. وقد حصلت هذه الرواية على المركز الأول لأفضل الكتب مبيعًا لما يزيد عن عامين وطبع منها أكثر من أربعة ملايين نسخة وقد نشرت هذه الرواية فى وقت اشتد فيه اهتمام الرأى العام بأفغانستان بسبب الغزو الأمريكى للبلاد عقب هجمات الحادى عشر من سبتمبر.

وقد تصدرت الترجمة الألمانية لرواية الكاتب الأفغانى قائمة الكتب الألمانية الأكثر رواجًا، خاصة وأن فرع دار نشر "بلومسبرى" بألمانيا قد بدأ نشر ترجمات ألمانية للكتب التى لاقت رواجًا فى الولايات المتحدة والمملكة المتحدة وأمريكا الشمالية. كما لاقت رواية خالد حسيني الثانية أيضًا رواجًا كبيرًا فى سوق الكتب الألمانية وهى بعنوان "ألف شمس باهرة"، وسوف نتحدث عنها بعد قليل.

تتطرق الرواية إلى مراحل أفغانستان السياسية من خلال سردها لقصة حياة صديقين هما أمير وحسن، أمير الماهر فى لعبة الطائرات الورقية وحسن العداء الأفضل فى كابول. يفوز أمير فى أكبر مهرجان للطائرات الورقية بينما يغتصب آصف صاحب الطائرة الورقية الخاسرة حسن جنسيًا على مرأى من أمير، الذى يلتزم الصمت حتى لا يفقد الطائرة التى هى بمثابة فخر لوالده به. ولا يكتفى أمير بذلك بل يقوم بتدبير مكيدة لحسن لإرغامه على الرحيل. ويصور الكاتب كيف يتعايش أمير بعد ذلك مع عقدة الإحساس بالذنب وكتلة المشاعر الأخرى المتناقضة بداخله والتى يسردها الكاتب حسيني بشكل ينفطر له قلب القارئ ألمًا.

تبدأ القصة بصوت حسن وهو يعدو خلف طائرة ورقية مخاطبًا أمير بقوله: "لأجلك أفعلها ألف مرة"، وتنتهى مرة أخرى بنفس العبارة لأمير مخاطبًا سهراب طفل حسن اليتيم وهو يعدو بين الأطفال.

ويمكن القول بأن رواية الطائرة الورقية هى قصة صداقة وخيانة وإحساس بالذنب وفداء يتلوه خلاص بين صبيين هما أمير وحسن، يترعرعان معًا فى مدينة كابول فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى. والد أمير ثرى، فى حين أن حسن

هو ابن خادم العائلة، وأمير من قبيلة البشتون، فى حين أن حسن من قبيلة الهزارة، وأمير سنى فى حين أن حسن شيعى. أما تسلية أمير وحسن المفضلة فهى تطيير الطائرات الورقية، أو المقاتلة بها فى الواقع فى مباريات فى سماء كابول. ويتم غمس خيوط أو حبال الطائرات الرفيعة بالغراء أو الصمغ ثم بالزجاج المطحون كما يتمكن سائس الطائرة من قطع حبال الطائرات الورقية الأخرى. والطائرة التى تبقى محلقة فى السماء بعد سقوط الطائرات الأخرى جميعها تكون هى الطائرة الفائزة.

وكان حسينى نفسه يمارس هذه اللعبة فى حداثته، وقد أشار إلى أجزاء فى الرواية ترتكز إلى أحداث حقيقية فى حياته، فقد عاش حسينى مثله فى ذلك مثل أمير فى أحد أحياء كابول الجميلة الغنية وقال فى سياق إشارته إلى المكان الخيالى، الذى كان يلتقى فيه أمير وحسن: لقد كان هناك بالفعل تل إلى الشمال من أرض والدى، وكانت هناك مقبرة وشجرة رمان.

ربما يعود سبب انتشار رواية حسينى إلى أنها تتناول حياة صبى أفغانى يعيش فى كابول خلال سبعينيات القرن الماضى وفى أواخر أيام الملك محمد ظاهر شاه، ومع أن الصبى لا يعرف القراءة والكتابة إلا أنه يحكى عن محطات حياته أثناء الاحتلال السوفيتى لأفغانستان، وتحول بلاده إلى أرض دائمة للمعارك، ومختبر للصراع بين الدول الكبرى. والواقع أن هذه الرواية تساعد على التعرف على المجتمع الأفغانى وطبيعة التحولات التى طبعته بالتطرف وجعلت أفغانستان أرضاً لطالبان والقاعدة.

ويرى بعض النقاد أن الكاتب والروائى الأفغانى خالد حسينى قدم لنا وبشكل واضح منظوراً أمريكياً لمأساة الشعب الأفغانى على الرغم من بعض الإيجابيات المتكررة هنا وهناك عن الخيبة المؤكدة لأى غازٍ لهذا البلد المنعزل جغرافياً وذلك على لسان والد أمير قبل الغزو السوفيتى عام ١٩٧٩ لكنه يقدم بهذا تلميحاً عن الفشل المؤكد للغزو الأمريكى والاحتلال القائم حالياً. غير أن الكاتب لم يعرض لنا تقييماً متوازناً عن سبب المأساة؛ فهاجم فى البداية الشيوعيين ثم تعمق فى قدح جماعة طالبان التى استلمت الحكم بدءاً من عام ١٩٩٦ إلى ما قبل الغزو الأمريكى فى عام ٢٠٠١ وقد نتفق فى أن طالبان لم يتحلوا بالحكمة المطلوبة فى تلك الفترة وأساءوا كثيراً فى تطبيق نظامهم، إلا أنه كانت هناك أسباب أخرى للغزو الأمريكى لا مجال هنا لذكرها، ولا شك فى أن خالد حسينى أراد النجاح لروايته داخل أمريكا بالدرجة الأولى، ومن ثم لم يكن فى مقدوره الهجوم المباشر على أمريكا من خلال روايته. وقد تحقق له هذا النجاح حيث حصلت روايته على المركز الثالث كأحسن مبيعات كتب عام ٢٠٠٥ حسب تقييم Nielsen Bookscan.

وقد استوحى حسينى شخصية حسن من الخدم الذين عرفهم فى طفولته. وكان المؤلف يحب بشكل خاص طاهياً من الهزارة كان يأخذه معه إلى السينما، ولعل ذلك الطاهى كان يدرك مكانته فى المجتمع أكثر من الصبى فأثناء مشاهدتهما معاً فيلم "الوحش جودزيلا" قال الطاهى ممازحاً الصبى: كل هؤلاء الذين تشاهدهم على الشاشة أبناء عمومتى. وقد قام الصبى حسينى بتعليم ذلك الطاهى القراءة، وفرض على تلميذه حفظ الأبجدية غيباً، وكان يحدد له واجبات مدرسية ويصححها له ويؤنبه على أخطائه، إلى أن أصبح الطاهى يتقن قراءة الصحف عندما غادر العائلة وانتقل للعيش فى مكان آخر. وبعد فترة خاطب الطاهى أستاذه الصغير فى رسالة بعث بها إلى العائلة بقوله: "أنا جاهز لعمل أى شىء فى سبيلك ألف مرة"، وهى عبارة تتردد فى الرواية وتشكل منطقة مفصلية تشعل أحداثها.

وقد ذكر حسينى بعد ذلك فى أحاديث له أنه سمع فى أواخر التسعينيات أنباء تفيد بأنه لم يعد بمقدور الشعب الأفغانى أن يرقص أو يرسم أو يغنى فى ظل حكم طالبان، ولم يعد هناك تطيير للطائرات الورقية، مما دفعه إلى كتابة رواية عن الصداقة بعنوان "مطير الطائرة الورقية".

وقد عاب البعض على الكاتب تقديمه لطالبان على أنهم مجموعة من الشواذ عوضاً عن التطرق إلى

تطرفهم الدينى، إلا أن ذلك لا يقلل من نجاح الرواية ولا ينفى رهافة مشاعر الكاتب التى تبدو حاضرة بقوة فى معظم أحداث القصة .

وفى الجلسة التى عقدها نادى القراءة فى المكتب العالمى لـ "بى . بى . سى" والذى ينفذ على شكل برنامج شهرى فى الإذاعة، حضر خالد حسينى ككاتب ضيف وأجاب على أسئلة الحضور، وكان من هذه الأسئلة التى طرحت عليه: ما الدافع وراء كتابتك لهذه الرواية؟ وأجاب حسينى بأنه كتب فى البداية قصة قصيرة لا تتجاوز الخمس والعشرين صفحة تحكى عن الصداقة المعقدة بين صبيين، وقد ظلت هذه القصة حتى شهر مارس ٢٠٠١ حتى اكتشفتها زوجته وقرأتها وأعجبت بها، ومن هنا فكر فى كتابتها كقصة طويلة، وشرع فى ذلك منذ مارس ٢٠٠١ وانتهى منها فى يونيو ٢٠٠٢.

وعندما سئل هل كانت هذه الرواية مستلهمة من طفولتك، وهل كنت على علم بالصدع القبلى والقومى الموجود فى بلادك؟ أجاب بأن هذه الرواية ليست ترجمة ذاتية وأنه من الصعب أن يفصل الإنسان نفسه عن الواقع عندما يكتب، فأحداث الصفحات المائة الأولى من الرواية أو الثلث الأول منها قد حدث فى كابل، فقد كان تطيير الطائرات هو الشغل الشاغل لى خلال الشهور الثلاثة أو الأربعة من فصل الشتاء. كما أننى أغرمت منذ تلك الفترة بالذهاب إلى السينما وكتابة القصص. فقد بدأت الكتابة منذ سن الثامنة أو التاسعة، لقد أردت أن أصور فى روايتى الزمان والمكان اللذين عشت فيهما. أما بالنسبة بالصدع القبلى والقومى فقد كنت على دراية بهما، وقد كنت على علم بطبقات المجتمع حيث يوجد أناس أغنياء مرفهون وأناس فقراء معذبون، وكان من الصعب تجنب هذه الأحوال وتجاهلها.

وعندما سئل عن السبب فى اشتهار روايته فى إيران وفى كل أنحاء العالم قال إن ذلك يرجع إلى المشاعر والأحاسيس التى تثيرها الرواية فى القراء وردود أفعالهم، وليس هناك فرق بين القراء فى ذلك أينما كانوا، فردود الأفعال واحدة، ومن ثم فإن شهرتها فى إيران ليست استثناءً، فالرسائل التى تصلنى من إيران تشبه تماماً تلك التى تأتينى من أماكن وبلدان أخرى كجنوب إفريقيا أو فرنسا أو إنجلترا .

وفى سؤال حول اهتمام الإيرانيين بهذه الرواية وهل كان ذلك بسبب تشيع الإيرانيين وتعاطفهم مع الأقلية الشيعية فى أفغانستان، أجاب بأن هذه المسألة تلعب دوراً أيضاً، وأن الرسائل التى تلقاها تعكس هذا الشعور، كما أن إيران وأفغانستان جارتان ولهما قواسم مشتركة كثيرة من ناحية الثقافة واللغة، ومن ثم فمن الطبيعى أن يكون هناك نوع من التعاطف والشغف بهذه الرواية. وفى هذا الحوار أيضاً عبر خالد حسينى عن ألمه وتعاطفه مع قبائل الهزارة المحرومين من التعليم العالى والذين يقومون بالعمل كموظفين صغار داخل الحكومة، وينادى بالمساواة بين الشعوب التى تعيش على أرض أفغانستان .

وسئل حسينى أيضاً عن شخصية حسن المحورية فى الرواية، ولماذا جعله يقتل بسرعة قبل أن يلتقى الصديقان ويحكيان لبعضهما كل ما أخفياه فى السابق، وأن يطلب أمير الصفح منه. وقد علل الكاتب ذلك بأنه لو حدث ذلك لكانت القصة بلا روح، فنحن فى الحياة الواقعية نتمنى حدوث ذلك، إلا أن ما يحدث فى الواقع قد لا يحدث فى القصة إلا نادراً .

وحول تصويره لبلاده تصويراً من الخيال نظراً لبعده عن أرض الوطن، قال إن هذا صحيح وذكر أن أحد الكُتَّاب قال إن الكُتَّاب الذين يكتبون عن بلاهم فى المنفى إنما يرونه من وراء مرآة محطمة. وهو يؤيد هذه المقولة، ويذكر أنه نشأ فى أفغانستان وترعرع فى جو يسوده السلام والطمأنينة، وقد حاول تصوير هذه الأوضاع على صفحات كتابه على الرغم من الأحداث التى ألمت بوطنه على مدى ثلاثة عقود ونصف .

أما بالنسبة لكيفية تغيير الكُتَّاب المسلمين لنظرة الآخرين للإسلام عن طريق كتاباتهم، فقد أجاب حسينى على ذلك بأنه إذا بدأ المرء عمله بهذا الهدف؛ وهو محاولة تغيير عقيدة الآخرين وفكرهم، فإن هذا يكون محكوماً عليه بالفشل. ويرى أنه فى نهاية

فيلم مطير الطائرة لحظة قصيرة يشعر فيها أمير باليأس فيدخل المسجد ويتوضأ ويصلى، وتستغرق هذه اللقطات القصيرة من عشر إلى خمس عشرة ثانية، إلا أنها تحمل من وجهة نظر الكاتب معانى كبيرة لتغيير الأفكار الموجودة عن الإسلام عند الآخرين .

وفى سؤال وُجه إلى الكاتب حول تناول روايته الأولى للرجال وتعمده إقصاء النساء عنها، أجاب بأنه لم يقصد استبعاد النساء من روايته عن عمد، إلا أن القصة كانت بالصدفة تتناول موضوع الصداقة بين رجلين، ولكنه عمد إلى أن تكون النساء هن موضوع روايته الثانية .

وحول عرض الكاتب لتاريخ أفغانستان المعاصر بشكل حيادى، قال المؤلف: لقد اجتهدت فى أن يكون الأمر على هذا النحو، ولم يكن المقصود هو ذكر بيان حول تاريخ أفغانستان المعاصر، فالقصة توضح عالمًا من وجهة نظر صبى بشتونى ثرى، ومن ثم لا يمكن أن يكون محايدًا تمامًا، فكل شخصية لها تعصبها وأحكامها الخاصة ولابد للكاتب أن يكون وفيًا لهذا .

وفى سؤال حول أن البعض يرى أن الكاتب أظهر أمريكا من خلال روايته على أنها الأرض الموعودة، وأنه لا يُرى فى الرواية ما يفيد أى انتقاد للغزو الأمريكى لأفغانستان، وهل كان مجبرًا على تصوير أمريكا بهذه الصورة حتى تروج روايته وتباع بشكل كبير. يقول المؤلف: إن البعض قد اتهمنى بأننى عميل للمخابرات الأمريكية وأننى أستغل من قبل الحكومة الأمريكية حتى أقوم بالدعاية لعملياتها فى أفغانستان . وفى هذا الصدد أيضًا يكون الأمر متعلقًا بوجهات نظر شخصيات الرواية، ولابد هنا من الفصل بين رؤية الكاتب الشخصية ورؤية شخصيات الرواية. وفى الكتاب إشارات لغزو أمريكا وما حدث فى أفغانستان، وفى رأيى أن مشاعر الأفغان بالنسبة لأمريكا مضادة ومناقضة ومعقدة. ومن خلال الأحاديث التى دارت بينى وبين الأفغان فى كابل ومناطق أخرى من البلاد فهمت أن مشاعرهم هى خليط من الغضب واليأس وكذلك من الامتنان والشكر، وهم يذعنون لفكرة أن تواجد قوات التحالف فى بلادهم أمر ضرورى. وأعتقد أن لدى الأفغان خوفًا عامًا لا يجعل الناتو وقوات التحالف تجمع بساطها وترحل. وليس هذا بسبب حبهم لهذه القوات إنما لأن الخيار الآخر الذى لديهم مخيف حيث يفضلون هذا التواجد على الفوضى التى سوف تحل عند غياب هذه القوات .

وعندما سُئل عن ذكره لحادثة الحادى عشر من سبتمبر فى أحد الفصول الأخيرة من روايته بشكل عابر، قال إنه فضل الإشارة إليها بشكل مختصر لأن تفصيل القول فى هذه الحادثة، وهى موضوع فرعى قد يشد انتباه القارئ إليه، غير أن المطلوب هو الموضوع الأصلى للكتاب .

ومن الأسئلة التى طرحت على المؤلف أيضًا سؤال يقول: إن البعض يقولون إن تصويركم للأوضاع فى أفغانستان فى روايتكم محزن ومثير للهم، فهل أنت يائس من تحسن الأوضاع هناك، أم أن هناك بارقة أمل فى الكتاب لم يلحظها القراء. فأجاب بقوله: إن هذا السؤال صعب، ويجب أن أصرح بأنه كان لدى إحساس أفضل منذ أربع أو خمس سنوات بالنسبة لمستقبل أفغانستان . . إنه من غير الواقع أن نتصور أن البلد الذى عانى من الحرب حوالى ثلاثين سنة، يمكنه أن يكون أفضل خلال ست أو سبع سنوات من إعادة البناء. وفى رأيى أن كثيرًا من مظاهر القلق الموجودة واقعية وليست بلا أساس. لاشك أن هناك مظاهر للتحسن والإصلاح، ولكنى عندما ذهبت فى سبتمبر الماضى إلى أفغانستان أحسست بعدم الأمان أكثر من عام ٢٠٠٣. ومع هذا فلابد أن نكون متفائلين، ولكننا لابد أيضًا أن نكون واعين وواقعيين، ولابد من تنحية التفكير الساذج، فإن أفغانستان بلد يحتاج بالقطع لمساعدة المجتمع الدولى وتعهدات طويلة الأجل وقوية من هذا المجتمع تجاهها .

ومن النقاد من يرى أن نجاح هذه الرواية يرجع إلى أنها كتبت فى فترة رغب فيها العالم قراءة أى شىء عن أفغانستان، ولا يعود نجاحها إلى المؤلف أو مهارته فى الكتابة، ذلك لأنه غادر أفغانستان وهو صغير، وكل ما كتبه عن بلاده جاءه عن

طريق السماع والنقل، ومن ثم فهو لم يعايش كل ما حدث فى بلاده. ويرى البعض الآخر أن نجاح هذه الرواية يرجع إلى أنها كشفت كثيراً من أمور المجتمع الأفغانى التى لا يجرؤ أحد على الكشف عنها.

إن كل شيء فى هذه الرواية يدور حول التحرر، التحرر من حمل الذنب الذى أحنى ظهر أمير وأخذ يعذبه ليل نهار، وكان عقابه هو أن يظل بلا عقاب. وكان ألمه وعذابه فى أنه لا يستطيع الاعتراف بذنبه.

هذه الرواية تم تحويلها لفيلم سينمائى أمريكى، وقد منع عرضه فى أفغانستان خوفًا من إحداث فتنة طائفية، وتحتفى قصة الفيلم بمعان إنسانية مهمة، فهى تدور كما ذكرنا حول الصداقة والعائلة والبحث عن الحب والمغفرة والوفاء، ولهذا فقد بدأ الفيلم من السماء حيث الطائرات الورقية المحلقة التى يلهو بها طفلان أفغانيان ضمن مهرجان كبير للطائرات الورقية يقام فى كابول، ليتسامى بأحداث الفيلم عن الواقع الضيق لبطلى الفيلم إلى الإنسانى الرحب فى الفترة السابقة لدخول أفغانستان فى نفق طالبان المظلم، ويحقق الطفلان المركز الأول معاً على الرغم من كونهما من قبيلتين مختلفتين، وعلى الرغم من ذلك تجمعهما صداقة متينة لا تعرف معنى التفرقة العنصرية يقويها الحب الطفولى بينهما، غير أن صلابة صداقتهما التى نبتت فى أرض الطفولة تنكسر مع تعرض حسن للاعتداء الجنسى من قبل صبية من قبائل البشتون الأعلى مكانة من قبيلة حسن ولا يتمكن أمير - الشاهد الوحيد على ما حدث من مساعدته، ومع دخول السوفييت يهرب "أمير مع والده إلى باكستان ومنها إلى أمريكا؛ حيث يندمج مع المجتمع الأمريكى ويجد فتاة أحلامه ويحقق حلمه بكتابة القصص، وينفصل تماماً عن أفغانستان وأخبارها حتى يتلقى مكالمة تطلب منه مساعدة صديقه للمرة الثانية بعد عشرين عاماً حيث اعتقلته حركة طالبان، ولا يتردد لحظتها فى العودة إلى كابول.

ولم يفت المخرج "مارك فورستر" أن يظهر ما أحدثته طالبان من تأثيرات، فقد ركزت الكاميرا على أسوأها من مشانق لغير الملتحين، وسجون تعذيب وقتل. ويجد أمير أن صديقه قتل فى السجن فيخلص ابنه من أيديهم ويحمله إلى أرض الأحلام - أمريكا - حيث كرامة الإنسان مصونة لا تقبل القسمة على اللون ولا الدين ولا الانتماء الفكرى!!.

وقد اعتمد الفيلم بطبيعة الحال على رواية خالد حسينى التى نالت شهرة واسعة إثر نشرها عام ٢٠٠٣ حيث تصدرت روايته الأولى أفضل عشر روايات أدبية فى ذلك العام، وبلغت أرقام توزيعها أربعين مليون نسخة كتبت بأربع وثلاثين لغة حتى الآن. وإذا كانت القصة فى جزئها الأول تحيى طفولة المؤلف، فإن الجزء الثانى من القصة يحمل نظرة غربية لما حل بأفغانستان بعد حكم طالبان.

والحقيقة أن هذه النظرة لم تولد عند مرحلة تحويل القصة إلى فيلم، بل هى موجودة بقوة بين صفحات الكتاب الذى التزم الفيلم بتفاصيل وتسلسل أحداثه، حيث تأثر الكاتب الذى ترك أفغانستان فى سن العاشرة - كما هو الحال بالنسبة لأمير بطل الفيلم - بحياته فى الولايات المتحدة الأمريكية بطريقة انطبعت بقوة على سطوره التى جاءت مصورة جنة أفغانستان القديمة قبل السوفييت، والتى زرعتها طالبان جمرات أحالت فيها الحياة إلى جحيم، محملا بذلك طالبان وحدها إثم الجناية على أفغانستان وذلك دون ذكر أثر لما أحدثته الحرب الأمريكية على الإرهاب، وهو يصف الولايات المتحدة الأمريكية بأنها الملاذ الوحيد والأكيد للهاربين من أرض الخراب على مدى عشرين عاماً، إذ قصدها طفلا فى المرة الأولى وعائلا لابن صديقه فى المرة الثانية، ممثلا إياها أرضاً آمنة وسماء مفتوحة للطائرات الورقية، تلك الطائرات التى ما عادت تجد مكاناً لها فى سماء كابول والتى ترمز إلى الحرية المفقودة والبعيدة بعد الطائرات.

جمع الفيلم الذى حقق ستة عشر مليون دولار لدى عرضه فى دور السينما بالولايات المتحدة الأمريكية فريق عمل من ثمانى وعشرين جنسية، وتم تصوير الفيلم على مدى عامين فى عشرين موقع تصوير مختلفاً، وقد استغرق البحث عن أماكن التصوير عامين كاملين إلى أن استقر رأى المنتج

على حدود الصين قريبة الشبه بأفغانستان . كما أصر المخرج الأمريكي على الاستعانة بوجوه أفغانية لتضفي مصداقية على الصورة لتبدو أكثر واقعية مع كتابة حوار الفيلم بأربع لغات وهي: الدرية والبشتو التي تتحدث بها طالبان، والإنجليزية والأردية . واستغرق البحث عن الشخصيات الرئيسية في الفيلم – وخاصة الطفلين أمير وحسن –مدة طويلة في أطفال الجاليات والمجتمعات الأفغانية في كل من كندا والولايات المتحدة وألمانيا، لكن النتيجة لم تكن مرضية خاصة بالنسبة للهجتهم الدرية المتأثرة باللهجات السائدة في هذه الدول، ولهذا فقد اضطروا إلى الاستعانة بأطفال من كابول وجدوهم في الملاجئ. في حين لعب دور أمير شاب ممثل بريطاني من أصل مصري، ألا وهو خالد عبد الله الذي تعلم اللغة الدرية وأقام في كابول لمدة شهر لهذا الغرض، وهو بطل فيلم UNITED 93 والذي رفض قبول الدور في بداية الأمر ثم ما لبث أن قبله بعدما أقنعه مخرج الفيلم المخرج السويسري المقيم بالولايات المتحدة "مارك فورستر" والذي أخرج من قبل فيلم Finding Neverland بطولة جوني ديب وكيت وينسلت عام ٢٠٠٤.

وقبل عرض هذا الفيلم تم نقل الأطفال الأفغان الأربعة الذين شاركوا في الفيلم إلى دولة الإمارات وسط إجراءات أمنية خاصة للحفاظ على سلامتهم من التهديدات التي قد يتعرضون لها في بلدهم أفغانستان عند عرض الفيلم، حيث أثار هذا الفيلم جدلاً كبيراً في أفغانستان خاصة بسبب مشهد الاعتصاب في الفيلم. لكن صدور قرار بمنع عرض الفيلم في أفغانستان أنهى هذه المشكلة، وأوردت صحيفة "نيويورك تايمز" على لسان مدير شركة "أفغان فيلم" المملوكة للدولة، أنه تلقى قراراً رسمياً بمنع عرض الفيلم في دور السينما، مشيراً إلى أن بعض مشاهد الفيلم قد تثير حساسيات إثنية. وكان مخرج الفيلم "مارك فورستر" قد حاول إضفاء جو من المصداقية على الفيلم، عن طريق إشراك أولاد غير معروفين من كابل، ليتفادى إثارة الحساسيات، ولكن في يناير ٢٠٠٧ قرعت أجراس الإنذار عندما قال أحمد خان زاده الطفل الذي يقوم بدور حسن، إنه يخشى على حياته، خاصة أن أعضاء قبيلة الهزارة التي ينتمي إليها، قد يجدون مشهد الاغتصاب في الفيلم مهيناً بشكل شخصي لهم، بينما قال والد أحمد، إن منتجيه قد ضللوه مؤكداً أنهم لم يخبروه منذ البداية بوجود مشهد للاغتصاب، وأنه لم يعلم به إلا قبيل التصوير، وعندما أبدى اعتراضه وعدوه باستبعاد المشهد .

هذا بينما حضر الأطفال الأفغان الأربعة الذين يمثلون في الفيلم العرض العالمي الأول للفيلم في ختام مهرجان دبي السينمائي الذي افتتح في التاسع من ديسمبر ٢٠٠٧ وذكرت شركة "باراmونت" التي أنتجت الفيلم أنها أخرت إطلاقه ستة أسابيع للتأكد من حماية الأطفال الممثلين. وقد حضر الأطفال حفل ختام مهرجان دبي السينمائي الرابع بثيابهم الأفغانية التقليدية، وحيوا الجمهور، وبدت عليهم علامات الفرح والفخر .

وقد أشاد كثير من النقاد بأداء الطفلين اللذين مثلا لأول مرة وهما من أبناء المهاجرين الأفغان، واضطرت شركة "باراmونت" إلى الرضوخ إلى طلب السلطات الأفغانية بتأجيل عرض الفيلم حتى ينتهي العام الدراسي بالنسبة للأطفال، ويتم إخراجهم من أفغانستان حرصاً عليهم من أي ردود فعل محتملة من المشاهدين الأفغان خاصة الناتجة عن مشهد الاغتصاب القاسي، وبالفعل تم تأجيل عرض الفيلم حتى انتهى العام الدراسي ورحل الأطفال إلى دولة الإمارات العربية المتحدة حيث يقيم ذووهم .

ويرى بعض النقاد أن الفيلم من الناحية الفنية الحرفية فيلم ممتع ومشوق، حيث اهتم المخرج بتقديم نظرة عميقة ودقيقة للأحداث، وجسد عبر حياة وتطور الفتى أمير تاريخ أفغانستان المعاصر عبر كل ما مر به هذا البلد من كوارث وغزوات وحروب أدت إلى تشويه ذاتي للإنسان الأفغاني المغلوب على أمره. كما يرى البعض أيضاً أن الفيلم يصور قبائل البشتون تصويراً سيئاً، وأن المؤلف لم يراع التوازن بين الأقوام القاطنة في مجتمع معقد

ومغتصب كأفغانستان. ويرى البعض الآخر أن الفيلم تجاهل عن عمد حقبة مهمة من تاريخ أفغانستان الواقعى ولم يتناولها، ومن ذلك كيفية ظهور ونشأة طالبان وتوليهم الحكم فى البلاد، أو العدوان الأمريكى على أفغانستان وتداعياته. وبدلا من ذلك أظهر أمريكا على أنها كعبة الآمال والجنة الموعودة التى تحتضن المهاجرين اللاجئين من أمثال أمير وأبيه، وهى الوطن المثالى الذى يلبى كل احتياجات البشر من نوع أمير. وشخصيات الفيلم قد رسمت بالسواد أو البياض وقليلاً ما تتحول أو تتطور، وإذا تحولت يكون تحولها غير منطقى، مثل تحول أمير فى منتصف الفيلم وهو تحول مصنوع وغير قابل للتصديق، حيث تحول من إنسان خائف ومحافظ إلى رجل يقوم بحركة متهورة وغير معقولة، ويذهب إلى أفغانستان فى أيام طالبان من أجل إنقاذ سهراب وقد تنكر فى شكل مختلف ولحية صناعية.

أتبع المؤلف روايته الأولى هذه برواية ثانية نشرتها دار ريفرهيد بوكس للنشر عام ٢٠٠٧ وترجمت أيضاً إلى عشرات اللغات ومنها اللغة الفارسية، وأهداها إلى ولديه وكل نساء أفغانستان. تتناول قصة امرأتين هما ليلى ومريم وهما زوجتان لرجل واحد اقترنتا به قسراً، ورغم الشكوك التى حملتها كل منهما تجاه الأخرى فى البداية ربطتهما صداقة عميقة تروى على خلفية ثلاثة عقود من التاريخ الأفغانى، ويقول الكاتب: إن قضية المرأة حساسة جداً فى أفغانستان والأشياء التى أتحدث عنها موثقة تماماً وبصفة خاصة فيما يتعلق بالقتال بين أمراء الحرب وما فعلته طالبان بالناس. أما عنوان هذه الرواية الثانية فهو: ألف شمس مشرقة أو ألف شمس مبهرة أو ألف شمس ساطعة.

A THOUSAND SPLENDED SUNS

أشار المؤلف فى ختام كتابه إلى أنه أخذ اسم الكتاب من شعر لصائب التبريزى شاعر إيران فى القرن الحادى عشر.

تقول إحدى بطلتى هذه الرواية: "قسمتنا فى هذه الحياة . . . نساء مثلنا فقيرات، جاهلات، مجبرات على تحمل خشونة العيش، وسخافات الرجال، وازدراء المجتمع"، وقد أصدر الكاتب روايته هذه بعد أن أصدر روايته الأولى عداء الطائرة الورقية التى وضعت أفغانستان على خارطة الأدب العالمى، وجعلت البعض يرشحه لنيل جائزة نوبل عنها، وتم تحويلها إلى عمل سينمائى كما ذكرنا. أما روايته الثانية هذه والتى توقع النقاد أن تتفوق على سابقتها من حيث الشهرة والإقبال من جانب جمهور القراء، فتدور أحداثها كما فى روايته الأولى فى أفغانستان، وترصد المأزق الذى تعيشه النساء فى هذا البلد، حيث يجدن أنفسهن يكافحن الفقر والحرمان مع عائلاتهن التعسة، ثم ينتهى الأمل بزيجات مجحفة، وفى ظل حكومات جائرة، لا تعرف رحمة تذكر مع النساء، وإجراءات قمعية إضافية يفرضها المجتمع الذكورى.

ويحاول حسينى فى روايته هذه التى تجرى أحداثها خلال فترة حكم طالبان وما بعدها إيصال صوت المرأة الأفغانية للعالم من خلال تركيز الضوء على مأساتها فى عهد حركة طالبان، واستمرارها حتى يومنا هذا، رغم تغيير النظام، من خلال تتبع حكاية امرأتين هما مريم وليلى، شاء حظهما العاثر أن تقعا فى براثن رجل فظ القلب، خشن الطباع، عديم الرحمة، لا يأبه لمشاعرهما، ولا يهتز له جفن لآناتهما.

وببراعته المعهودة فى رسم شخوص رواياته يمسك حسينى بريشة فنان مبدع ليرسم شخصيتى مريم وليلى. الأولى فتاة فى سن المراهقة ابنة غير شرعية لرجل ثرى، ينكر وجودها، لتفاجئها أمها بإقدامها على الانتحار، فتضطر للخلاص سريعاً بالزواج من صانع أحذية يكبرها سناً بكثير يدعى رشيد، لتكتشف أنها كانت كالمستجير من الرمضاء بالنار، بعد أن اكتشفت أنه وحش كاسر يختبئ وراء ملامح إنسانية، لطالما دفعها لتمنى الموت على مواصلة العيش معه. ويواصل حسينى استعراض معاناة مريم، وكيف أجبرها رشيد على ارتداء النقاب وكيف كان يعاملها باحتقار واستهزاء وسخرية، ويكيل لها الإهانات ويتجاهل فى معظم الأحيان حتى وجودها. ويصور حسينى كيف تعيش مريم أجواء الرعب والفزع من جراء مزاج الزوج

المتقلب ولجوئه المستمر للحلول البدنية من صفعات ولكمات لتأكيد سيطرته دون داع أو مبرر .

أما بطلة الرواية الأخرى "ليلى" والتى أصبحت زوجة رشيد الثانية، فتواجه نفس المصير، الذى تلاقيه مريم ضرتها، رغم اختلاف حياتها الأولى عنها. فرغم أن ليلى الرائعة الجمال كانت ابنة تحيا حياة سعيدة فى كنف أبيها المثقف الواعى، الذى كان يشجعها على مواصلة التعليم، على عكس مريم الابنة غير الشرعية لأم يائسة وأب خائن، إلا أن الكارثة الأفغانية التى لم يسلم من تداعياتها أحد، حولت حياتها فجأة إلى جحيم، واغتالت الحلم الجميل، لتجد ليلى نفسها على حين غرة فى الشارع وحيدة يتيمة الأب والأم، بعد أن يسقط صاروخ أطلقته إحدى الجماعات المنشقة التى تقاتل من أجل السيطرة على العاصمة كابول على منزلها ليقتل أبويها.

ويصور حسينى هنا الصراع على السلطة فى مجتمع مهترئ نسيجه يغتال أحلام الفتيات، فطارق حبيب ليلى وفتى أحلامها الذى كان كل حلمه فى الحياة أن يتزوجها كان قد غادر كابول لحظة فقدان أبويها برفقة عائلته بسبب أجواء الحرب، وشاعت أنباء بموته أثناء عمليات القصف المتواصل على مشارف حدود باكستان، فتجد نفسها وحيدة، ثم تكتشف أن بأحشائها طفلا منه، فتقبل بالزواج من رشيد، حتى لا تهيم بوجهها هى وطفلها فى شوارع كابول.

وكأى امرأتين شاء حظهما أن يكونا على ذمة رجل واحد، تبدأ مريم وليلى مرحلة الشد والجذب التقليدية، وتلد ليلى طفلتها عزيزة، وبمرور الوقت تكتشف مريم وليلى أنهما ضحيتان لنفس الظروف اللعينة، وقساوة نفس المجتمع، ولعنة نفس الرجل، فتتعاطفان مع بعضهما البعض، ثم تتحولان إلى صديقتين مختلفتين ضد نفس مصدر تعاستهما: الزوج البلطجى رشيد، كل تسعى جاهدة لحماية الأخرى من بطشه ومن فتكه.

وكما فى روايته الأولى، أبدع حسينى فى روايته الثانية فى كل شيء، فى الشخوص، والأماكن والصور والبناء، وكما فى روايته الأولى أيضاً نجد شخوص حسينى لا تعرف للون الرمادى مكاناً، فهى إما ناصعة البياض أو شديدة العتمة .

وقد ترجم مهدى غبرايى الإيرانى الرواية الأولى والثانية إلى الفارسية، فترجم الأولى تحت عنوان "باد بادك باز" والثانية تحت عنوان "هزار خورشيد تابان". ويذكر مترجم الروايتين أنه على الرغم من أن الرواية الأولى تركز على الرجال والعلاقات بينهما، والثانية تركز على قضايا المرأة، إلا أننا نلاحظ أن هناك مصدراً مشتركاً لكل هذه المصائب والكوارث التى تحل بالشعب الأفغانى، ومن ذلك المشكلات الأساسية والادعاءات والخلافات الموجودة بين الجماعات المختلفة فى أفغانستان. ■

المراجع

Usinfo.state.gov

Alwatan.com

Www.islamonline.net

Www.asharqalawsat.com

Www.bbc.com

الرواية السواحيلية فى شرق إفريقيا تنزانيا نموذجًا مستوحاة من رسالة الدكتوراه الخاصة بالدكتور خالد بكرى عبد المقصود

أ . د . محمد إبراهيم

إن المتخصصين فى فن الرواية الأدبية سواء أكانوا كتَّابًا أم نقادًا، شرقيين أم غربيين، لم يخل تعريفهم لمفهوم الرواية الأدبية من احتوائه على العناصر التالية والتى ينبغى توافرها فى بناء الرواية:
بأنها نثرية وتحمل خيالا، بأنها طويلة النص، بأنها مترابطة الأحداث، بأنها تؤدى من شخصيات تقوم بتنمية وتطوير تلك الأحداث، وبأنها مرتبطة بزمان ومكان(١).
والرواية السواحيلية فى شرق إفريقيا مرت بعدة مراحل حتى وصل مضمونها إلى المفهوم الحديث للرواية والمشتمل على العناصر المذكورة أعلاه، شأنها فى ذلك شأن الرواية فى الآداب العالمية الأخرى.

أهم هذه المراحل مرحلة الحكاية الشعبية؛ وهى أحد الأنماط المشهورة فى الأدب الشفاهى الإفريقى عامة والسواحيلى خاصة. وهى حكايات عادة ماتجمع بين الترفيه والتسلية، وبين الحكم والمواعظ(٢) ولما كانت تعتمد على المشافهة فقد كانت سريعة الانتقال والانتشار فى كل حدب وصوب عن طريق الترديد لها؛ وإن انتهى الأمر بها إلى جهالة مصدرها ومنشئها.
واستمرت الحكاية الشعبية السواحيلية هكذا حالها تبث الحكم والمواعظ والترفيه والتسلية لمواطنيها مثلما تفعل الحكايات الشعبية فى كل الآداب العالمية لشعوبها.
واستمر حال الحكاية الشعبية على هذا المنوال إلى أن بدأ المستعمر الأوروبى يسيطر ويهيمن على شرق القارة الإفريقية بل على القارة بأكملها بعد مؤتمر برلين سنة ١٨٧٥ الذى قسم مناطق نفوذ الأوروبيين فى أنحاء القارة الإفريقية(٣).
يحتفظ لنا تاريخ شرق إفريقيا ببعض هذه الحكايات الشعبية مطبوعة بفضل توفر أدوات الطباعة التى حملها معه المستعمر فى النصف الثانى من القرن

التاسع عشر الميلادى. من هنا نجد أن أول كتاب مطبوع يشتمل على بعض الحكايات الشعبية السواحيلية هو كتاب:

الحكايات السواحيلية swahili tales وَقام بجمعها الأسقف إدوارد سيتر(٤)

وإذا كانت الحكايات فى هذا الكتاب قد جاءت على شكل قصص قصيرة فإن بعض النقاد السواحيليين يعتبرونها هى الغرس الأول لبذرة الرواية الحديثة فى شرق إفريقيا(٥)

ودار منوال الرواية السواحيلية هكذا إلى أن تأسست لجنة للغة السواحيلية وآدابها عام ١٩٢٩. وكان من بين أعضائها الشعراء والأدباء من أمثال شعبان روبرت(*) وغيره. قامت اللجنة بنشاط أدبى جليل اشتمل على تأسيس دار لنشر الرواية السواحيلية فى بداية الخمسينيات من القرن العشرين.(٦) أسهم هذا فى تطور الرواية السواحيلية وبروز عدد طيب من الروائيين السواحيليين يتقدمهم شعبان روبرت الذى ألف من ضمن ماألف: رواية المصداقية KUSADIKIKA عام ١٩٥١. وتدور أحداثها حول شخصية كراما karama الذى اتهمه الوزير فى دولة المصداقية بمحاولة إدخال علم المحاماة إلى البلاد. وتم تقديمه إلى المحاكمة. وقام كراما بالدفاع عن نفسه.

وتناول خلال دفاعه ماقام به ستة من المبعوثين الذين زاروا الدول المجاورة للمصداقية للتعرف على أحوال هذه الدول، والاستفادة من تجاربها فى شتى المجالات. ولكن التوصيات التى قدمها هؤلاء بعد عودتهم تم رفضها رغم نفعها وإيجابياتها. وفى نهاية المحاكمة اقتنع مجلس دولة المصداقية بسلامة موقف كراما. وتم الإفراج عنه هو والمبعوثين الستة.

ومن ضمن ماألف أيضاً رواية عادل وإخوانه Adili na Nduguze عام ١٩٥٢ وأحداثها تتمثل فى أن عادل وأخويه ورثوا ثروة أبيهم التى وزعت عليهم بالتساوى. ودارت الأيام والدنيا على الأخوين فخسرا كل أموالهما دفعة واحدة، بينما سافر عادل وعمل بالتجارة فربح ربحاً وفيراً وفى رحلة قاموا بها خطط الأخوان لقتل عادل للاستيلاء على ثروته، ولكن قامت الجنية الطيبة HURIA بإنقاذه منهما، وعاقبتهما بتحويلهما إلى قردين. وفرضت على عادل أن يقوم بتعذيبهما يومياً، إلى أن شفع لهما الملك العادل رع RAI وأعادهما إلى هيأتهما الإنسانية.

إن المتتبع للحدث فى الروايتين المذكورتين يلاحظ طغيان تأثير الأدب الشفاهى الشعبى فى تلك الحقبة الزمنية على أحداثهما، إذ إن الشخصيات فيهما توحى بأنها ذات قوى خارقة للعادة، لدرجة أن القارئ للرواية الثانية (عادل وإخوانه) لايصعب عليه اكتشاف تأثر شعبان روبرت بخوارق العادات لشخصيات ألف ليلة وليلة مثلا(٧).

ولكن سرعان ماتم استدراك هذا من الروائيين السواحيليين وخلقوا حالة من التوازن فيما بين الواقع بآلامه وآماله وبين الخيال الأدبى الذى يصبو إلى تسكين تلك الآلام وتحقيق تلك الآمال.

لذلك نجد أن رواية:

كوروا ودوتو Kurwa na Doto هى خطوة أولى على طريق هذا التوازن. هذه الرواية نشرت بشرق إفريقيا عام ١٩٦٠، وتتناول العادات والتقاليد السائدة فى زنخبار وكذلك اختلاف الطباع البشرية فى البيت الواحد: إن كوروا هى أخت دوتو ونشأتا معاً فى بيت واحد إلا أن الأولى تمثل نموذج الشخصية المنطوية بينما الثانية تمثل نموذجاً للشخصية اللاهية من هنا فشلت الثانية فى حياتها الزوجية مع زوجها فاكى FAKI وماتت فى إحدى رحلات الصيد. ويشاء القدر أن يختفى ڤومبوى VUMBWE زوج كوروا فيتزوج فاكى من كوروا بعد وفاة دوتو. وبعد اختفاء ڤومبوى طويلا يعود ولكن بعد أن يتزوج من أخرى وينجب ابنة يسميها كوروا وتتزوج من ابن فاكى ذلك الابن الذى سماه أبوه ڤومبوى.

ولما ذاع صوت الروايات البوليسية وانتشر وخاصة فى النصف الثانى من القرن العشرين لم يفت

الروائيون السواحيليون أن يدلوا بدلوهم هم الآخرون فى إذاعته وانتشاره ولكن بإصباغه بالصبغة الإفريقية؛ فجاءت هذه الروايات تجمع بين الإرث الإفريقى والمغامرات البوليسية بهدف تفكيك الصراع بين بعض شرائح المجتمع القبلية وبهدف إخماده بين قادة هذه القبائل والشرائح سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.

من هؤلاء الروائيين السواحيليين محمد سعيد عبد الله(**) الذى ابتكر شخصية رجل المباحث السيد مسا MSA فى رواياته البوليسية السواحيلية.(٨) ومنهم أيضاً فرج كاتالامبولا(***) الذى ألف رواية هاتف الموت SIMU YA KIFO التى نشرتها مطابع جامعة دار السلام عام ١٩٦٥ وتحكى قصة العثور على جثة بطل الرواية السيد يعقوب Jacob فيقوم رجل المباحث وينجو wingo بالتحريات لكشف غموض مصرعه. وإذا بالسيد/ وينجو يكتشف أن جميع أفراد أسرة يعقوب تم قتلهم واحداً تلو الآخر. ومن التحريات يكتشف أن الذى قام بالقتل إنما هى ابنة أخت السيد/ يعقوب وتدعى أجنس Agnes وذلك انتقاماً من خالها يعقوب الذى قتل والدها ووالدتها.

إن الأوساط الأدبية فى شرق إفريقيا تشهد بأن هذه النوعية من الروايات البوليسية لاقت رواجاً ملحوظاً بين جميع فئات وشرائح المجتمع وخاصة بين المثقفين فى شرق إفريقيا.(٩)

وقد ساهمت الأزمات السياسية والاقتصادية فى المنطقة آنذاك فى انتشار هذه الروايات البوليسية إذ كان يصعب آنذاك تناول القضايا السياسية والاقتصادية فى الرواية تناولا مباشراً حيث إن الجميع كان فى حالة ترقب وانتظار لانقشاع الضباب السياسى المخيم على المنطقة كلها، آملين أن تنجح الثورات الوطنية المناهضة للاستعمار للإمساك بزمام الأمور فى البلاد.

وما أن حصلت البلاد على الاستقلال فى ستينيات القرن العشرين إلا وسارع مجموعة من الروائيين يعالجون فى رواياتهم آلام وآمال شعوبهم بشكل يجسد واقعية الطرح لهذه الآمال وتلك الآلام سواء أكانت هى سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية، وسواء أكانت من موروثات الماضى أم من «روتين» الحاضر الذى اهتم بعنصر الأمن السياسى على حساب الأمن الاقتصادى والاجتماعى للبلاد ابتداءً من أوائل سبعينيات القرن العشرين. وتجىء رواية روزا مستيكا Rosa mistika فى مقدمة هذه الروايات التى تطرح مثل هذه المشاكل الاجتماعية والاقتصادية النابعة من الخلل الإدارى والسياسى للبلاد هذه الرواية ألفها الروائى الكبير كزيلاها بى Kezilahabi (****) سنة١٩٧١ ويعالج فيها انغلاقية بعض أولياء الأمور فى تربية بناتهم التربية الانفتاحية الصحية. لذلك نجد بطلة الرواية (روزا) بمجرد أن تسافر إلى المدينة لاستكمال دراستها بعيداً عن منزل أسرتها يتغير سلوكها تغيراً كاملا يصل بها إلى نقيض ماتربت عليه ونشأت فيه فتعيش فى المدينة حياة اللهو والمجون، حتى عاشت مع حبيبها تشارلز حياة الأزواج على أمل أن يتزوجها ولكنه عدل عن فكرة الزواج بعد أن علم بماضيها. ومن ثم أصيبت بإحباط شديد جعلها تقدم على الانتحار. وهذه الرواية مع رصدها لسلبيات البيئة الاجتماعية فى تربية النشئ رصدت كذلك عدم مصداقية القادة فيما بين مايقولون ومايفعلون مما أحدث حالة من الانفصام بين شعوب المنطقة وحكوماته الوطنية (١٠).

ومن هذه الروايات كذلك رواية المعاناة Shida للروائية التنزانية ندیانا باليسيديا balisidya(*****) عام ١٩٧٥. وتعالج الرواية هروب الفتاة شيدا shida من قريتها إلى المدينة بعد محاولة أسرتها تزويجها رغماً عنها من شاب لاتريده. فأوقعتها الفاقة للعمل بإحدى الحانات. وبعد فترة تزور قريتها لتتقابل مع حبيبها الأول تشونيا Chonya الذى اتفق معها على أن يلحق بها فى المدينة - ويسافر تشونيا بعدها ويعانى كثيراً من قلة فرص العمل المتاحة. ويلتقى بحبيبته وهى فى

حالة ترثى لها ماليًا وصحيًا. ولما لم يجد مايوفره لها يقوم باحتراف مهنة السرقة. ويحكم عليه بالسجن. وبعد انقضاء فترة السجن يعودان معًا إلى القرية بخفى حنين مع سوء السمعة!!

وهكذا تصور الرواية فى فصولها وبين سطورها معاناة أهل الريف مقارنة بأهل المدينة والحضر، وما ذلك إلا بسبب الخلل الإدارى والسياسى فى توزيع الخدمات على كل أنحاء الوطن الواحد، وإنهاك ميزانية البلاد على عنصر الأمن السياسى مما يؤثر سلبًا واضطراديًا على تحسين عناصر الأمن الأخرى(١١).

وسارت الرواية السواحيلية تغزل على هذا المنوال حتى أواخر ثمانينيات القرن العشرين. بعدها أخذت تتناول وتجسد فكر وسلوكيات مايعرف بطبقة المستعمرين الجدد وفلسفتهم فى إدارة شئونهم داخل البلاد. هذه الطبقة التى تحوى العدد الأكبر من أهل البلاد استباحت لنفسها أن تسيطر على كل شىء وبكل الطرق شرعية كانت أم غير شرعية. هؤلاء المستعمرون الجدد أعادوا البلاد ـ إلى الوراء بتكوين كينونات اقتصادية رأسمالية تقترب كثيرًا ـ فى فلسفة إدارتها ـ إلى ماكان عليه المستعمر الأوروبى الأجنبى قبل الاستقلال؛ فى أنهم يستغلون نفوذهم السياسى فى تكوين ثروات ضخمة من داخل البلاد على حساب مصالح شعوبهم؛ ويستثمرون جل هذه الثروات خارج البلاد!! وإن كان لهم من استثمار داخل البلاد فإنما هو فى السلع الاستهلاكية وليست الإنتاجية.

وعندما يستشعرون خطرًا ما على مصالحهم هذه من جهة أو شخص يتصدى لهم ويعترض على اجتماع الإمارة والتجارة فيهم يهرولون إلى إسكاته وتحجيمه بل إلى سجنه أو تصفيته جسديًا وإن كان من أقرب الأقربين.

وعندنا رواية ظلام فى النور Kiza katika Nura(١٢) لمؤلفها سعيد أحمد محمد(******) تحكى لنا كل ماسبق ذكره. هذه الرواية التى تم نشرها عام سنة ١٩٨٨ تجسد الصراع بين الثرى جوبا juba وابنه مفيتا Mvita. جوبا يمثل طبقة المستعمرين الجدد، وابنه يمثل جماعة المناهضين لهم من جيل الشباب. ولما يتأكد للأب أن ابنه أصبح يشكل خطرًا على فلسفته المالية وعلى مصالحه السياسية والاقتصادية يوعز إلى أحد معاونيه بقتل ابنه. وتنقلب الزوجة والابن الثانى على الأب ويقومان بقتله انتقامًا منه وقصاصًا، والرواية تحذر من هذه الطبقة ومن عودة الطبقية السياسية والاقتصادية مرة أخرى إلى البلاد بشكل أكبر.

وهذه الرواية تلقى كذلك بالضوء على الفساد السياسى والإدارى بالبلاد، وذلك على مستوى القرية والمدينة؛ ذلك الفساد الذى أدى بالضرورة إلى أزمة اقتصادية حادة تعيشها البلاد، وتتمثل فى ارتفاع أسعار كل السلع الأساسية للمواطنين؛ والتى تثقل كاهل المواطنين وجيوبهم؛ مما زاد من انتشار الرشوة والسرقة والاحتكار والتهريب للبضائع، والأخطر من كل ذلك انتشار الرذائل وبيع الهوى فى المجتمع كله وخاصة بين الشباب(١٣).

ولقد امتدت هذه الأزمة الاقتصادية الخانقة فطالت جموع أفراد الشعب وعلى كل الأصعدة مما أثرت سلبًا على اقتصاديات شرق إفريقيا منذ تسعينيات القرن العشرين وحتى يومنا هذا نظرًا لاستمرار الداء.

ومما يصور استمرار الداء المذكور رواية حينما ينقشع الليل usiku utakepokwisha (١٤) لمؤلفها مسوكيلى MSOKILE (*******) عام ١٩٩٠ فهى تجسد مايجرى فى أعماق المجتمع التنزانى من مشاكل اجتماعية عن طريق شابين هما جونزا GONZA وتشيوكو CHIOKO . والشابان يمثلان جيل الشباب فى البلاد. وتحكى الرواية ماجرى من أحداث عن لسان هذين الشابين توضح فشل سياسات الحكومة وخاصة على الصعيد الاقتصادى ولدرجة أن الشابين يفشلان فى الحصول على وظيفة ولما وجدا نفسيهما عاطلين وبدون مسكن يأويهما آوى جونزا إلى لص محترف ليلقى حتفه عند مهاجمته لأحد الأثرياء لسرقته.

وعلى نفس الوتيرة تأتى رواية الماس الزائف (١٥) Almasi zabandia سنة ١٩٩١ لمؤلفها تشاتشاجي (********) والرواية تجسد صراعاً شديداً بين شابين هما يقينى YAKINI وميرتون MERTON وهما زملاء دراسة الأول آمن بما نادى به الحزب الحاكم فى البلاد وآمن بمبادئ الاشتراكية كما هى على الورق والتزم بذلك فوجد نفسه مستبعداً من الحزب ومن الاقتراب العضوى منه بينما الثانى آمن بما عليه الحزب على أرض الواقع وليس بما هو على الورق وعلى الألسنة فارتقى بمناصب الحزب والحكومة حتى وصل إلى درجة رفيعة، وتحكى الرواية كيفية استغلاله لهذه الدرجة الرفيعة فى الحصول على المغانم والمكاسب الخاصة به!! وأمام هذا الواقع المر يقوم طلاب الجامعة بالمظاهرات ضد الحزب والحكومة ولكن يتم قمع هذه المظاهرات بقوة حراس الأمن السياسى.

هذا الوضع خلق حالة من اليأس والإحباط النفسى عند جموع الشعب وعند كثير من الروائيين لدرجة أن الروائى الكبير Kezilahabi مثلا قام بتأليف رواية أنام Nagona عام ١٩٩٠ (١٦) ليصور فيها هذه الحالة والتى يهرب فيها من عالم الواقع إلى عالم الخيال. فقام بتصوير أحداث الرواية فى مدن تقول إنها خالية من سكانها؛ وكأنه يريد أن يقول يائساً من الإصلاح إنه لم يعد يخاطب قومه بل يخاطب نفسه وكفى.

ومن أبرز الروايات الحديثة التى تلقى بالضوء المباشر على تفشئ الفساد السياسى ومايصحبه من انتهاك صارخ لأبسط حقوق الإنسان وخاصة داخل السجون فى منطقة الدراسة هى رواية الخائن HAINI(١٧) لمؤلفها آدم شافى (*********) وهى رواية تحكى لنا حدثًا تاريخيًا يتمثل فى مقتل رئيس زنجبار عام ١٩٧٢. هذا الحدث هو المحور الرئيسى الذى من خلاله يتم تناول المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى الدول الإفريقية بعد الاستقلال تحت أنظمة تهتم أكثر بمصالحها وبمصالح قلة من شرائح المجتمع الإفريقى. إنها رواية مثيرة حيوية فريدة من نوعها. ومع مافيها من دلالات مأسوية كثيرة إلا أنها لم تخل من الأحداث الهزلية المضحكة.

وسيكون لنا معها دراسة منفصلة فى المستقبل. ■

الهوامش

• شعبان روبرت: ولد في محافظة تنجا عام ١٩٠٩. تلقى تعليمه في دار السلام وتخرج عام ١٩٢٦. وحصل على جوائز تقديرية كثيرة على نتاجه الأدبي الغزير في الرواية والشعر والمقال. توفي عام ١٩٦٣. وللمزيد انظر للباحث بحثه بمجلة كلية اللغات والترجمة. العدد ٢٧ لعام ١٩٩٦ ص ٧٤.

•• ولد عام سنة ١٩١٨ في تنزانيا وتلقى تعليمه في مدرسة تبشيرية وله العديد من الروايات السواحلية، منها: روح الأسلاف mzimu wa watu wa kale وبئر جينينجي Kisima cha Giningi سنة ١٩٦٨.

••• ولد عام ١٩٤٢ في تنزانيا وعمل في الصحافة كاتباً وألف بعض المسرحيات والروايات والقصص القصيرة كذلك. ومن رواياته هاتف الموت والوداع Bu-riani عام سنة ١٩٧٥.

•••• ولد عام ١٩٤٤ بتنزانيا، وتخرج في جامعة دار السلام وحصل على الماجستير سنة ١٩٧٦ والدكتوراه سنة ١٩٨٥ ومن أهم رواياته أيضاً سنة ١٩٧٥ الرأس الخاوي Kichwa maji، العالم ساحة فوضى Dunia Uwanja

••••• ولدت عام في تنزانيا وحصلت على الماجستير من جامعة دار السلام والدكتوراه من جامعة ماديسون Madison عام ١٩٨٧ وهو نفس العام الذي توفيت فيه.

•••••• ولد في جزيرة زنجبار عام ١٩٤٧ وتلقى تعليمه بجامعة دار السلام، وحصل منها على الماچستير عام ١٩٨١ ثم الدكتوراه من ليزج الألمانية عام ١٩٨٥ وهو روائي وشاعر ومسرحي. من رواياته الأخرى: الدنيا شجرة جافة Du-nia Mti Mkavu عام ١٩٨٠

••••••• هو مبوندا مسوكيلي. ولد عام ١٩٥٠ في تنزانيا وتخرج في الجامعة عام ١٩٧٦ ونشر الكثير من أدبياته في الصحف والمجلات وعمل بالتدريس وبالجامعة في دار السلام حتى وفاته عام ١٩٩٥ ومن رواياته الأخرى سآتي متخفياً Nitakuja kwa siri عام ١٩٨١.

•••••••• ولد عام ١٩٥٥ في تنزانيا وحصل على الدكتوراه من جامعة جلاسجو بإنجلترا وعمل محاضراً بجامعة دار السلام. ومن رواياته الأخرى حظ يوحنا Sudi ya yuhana عام ١٩٨١ والظل kivuli عام ١٩٨٢.

••••••••• آدم شافي ولد في تنزانيا عام ١٩٤٠ ودرس في بلده وفي الصين وفي ألمانيا الديمقراطية الصحافة والسياسة والاقتصاد، وتقلد رئاسة اتحاد الكتّاب التنزانيين فيما بين ١٩٩٨ ـ ٢٠٠٢ وله روايات أخرى منها قصر فؤاد المبجل kasri ya Mwingi Fuad عـام ١٩٧٨، والحمال Kuli عام ١٩٧٩م

المراجع

(١) من هؤلاء المتخصصين:

- Abrams, m. H. : Aglossary of Literary terms, Fourth Edition, Holt, Rinehart and Winston. 1981, p. 119.

- Beck, J. & Coyle M.: Literary Terms and Criticism, Macmillan press ltd. London 1984, pp. 107 _ 8.

-Kezilahabi, E. : Utenzi wa Riwaya na Hadithi Fupi, tuki, chuo kikuu, Dar Es salaam 1983, uk. 224.

- Khamisi, S. : Hatua mbali mbali za kubuni na kutunga Riwaya Turi, chuokikuu, Dar es salam 1983, wr. 245.

— مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨ ص ٢٦.

(2) Omar M. Historia Ya Hadithi na Maedeleo yake. Misingi Yo Nadharia ya Fasihi. Tanzania 1981 uk. 56.

(٣) أبو عجل (محمد إبراهيم): «الأوروبيون وشرق - إفريقيا تاريخًا ولغة وأدبا»، مجلة كلية اللغات والترجمة، العدد ٢٧ لعام ١٩٩٦.

(4) Steere Edward: Swahili Tales, London 1869.

(5) Mlacha, S. A. : Historia ya Riwaya ya Kiswahili. Riwaya Ya Kiswahili, Dar Es salaam University Press 1991 Uk. 11

(٦) المرجع السابق ص ١٢ ـ ١٣.

(7) Bertoncini, E: Outline of Swahili Literature Prose Fection and Drama. 1989 pp. 19.

(8) Bertocini, Elena. Two Contemporary Swahili Writers: Muhammed Said Abdulla and Eupharse Kezilahabi. The East African Experience Ulla Schild _ ed Berlin _ Reimer. 1980 pp 83 - 86.

(9) Madumulla, J. s. Riwaya Pendwa Riwa Katika Fasihi ya Kiswahili, ya Dar Es salaam University Press. 1991. ur. 5.

(10) Kezilahabi, E. Rosa Mistika. Literature Bureau, Nairobi - Kenyo 1971.

(11) Balisidya, N. Shida, Dar Es Salaam University Press 1975.

(12) Mohamed, S. A. Kiza Kathika Nuru. Oxford University Press, Nairobi 1988.

(13) Madumulla, J. s. Mikondo ya Riwaya ya Kiswahili, Riwaya ya Kiswahili, Riwaya ya Kiswahili 1991 uk. 4 2.

(14) Msokile, M. Usiku Utakapohwisha. Dar Es salaam University Press 1990.

(15) Chachage, C. Almasi za Bandia. Dar Es salaam University Press 1991.

(16) Kezilahabi, E. Nagon, Dar Es salaam University Press, 1990.

(17) Shafi, A. Haini, Longhorn Publishers, Nairobi, 2003.

محاور الرواية العُمانية

يوسف الشارونى

يمكن القول إن الرواية العُمانية التى نُشرت خلال سنوات النهضة الثلاثين (١٩٧٠ـ . . . ٢٠٠٠) تتركز فى أربعة محاور رئيسية:

القفزة

ـ القفزة الحضارية التى عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين. ذلك أنها تطورت فى بضعة عقود ما تطورت إليه دول أخرى فى قرون. مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية، وذلك لعدة أسباب فى مقدمتها اكتشاف النفط واستغلاله.

ـ الاستعانة بالوافد الأجنبى، فالصراع الثنائى بين الشرق والغرب، والذى أصبح محوراً تقليدياً مميزاً لعدد من الإبداعات فى تاريخ الرواية العربية يصبح فى الرواية العُمانية صراعاً ثلاثياً إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب هو الوافد الأسيوى، وذلك بحكم الموقف الجغرافى لعُمان، ومنطقة الخليج بوجه عام ـ واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على هوية أهلها من الغازى الغربى، الذى لا يتغلغل فى البيئة المحلية مثلما يتغلغل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدماً وسائقين وسكرتارية وسكرتيرات ومربيات بل وزوجات وأمهات ورجال أعمال.

ـ فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التى تصارع للبقاء فى مجتمع يفرض عليه تطوره أن تتراجع وتتوارى لتصبح مجرد فلكلور فى متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضارى على الشخصيات وبيئتها.

ـ المحور الرابع هو المحور الإنسانى ممثلا فى الحب والفن.

ويمكن القول إن للرواية العُمانية بدايتين، بداية قبل ما يُعرف بالنهضة العُمانية الحديثة التى بدأت عام ١٩٧٠ بتولى السلطان قابوس حكم البلاد، واستثمار عائدات النفط فى مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحية ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف. وما ترتب على ذلك من تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتليفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإلحاقها بركب القرن العشرين شأنها فى ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة وقطر.

وقد سجل هذه البداية عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٤ـ١٩٧٣) الذى لم ير من النهضة العُمانية

الحديثة إلا فجرها، وذلك بتأليفه روايتيه «ملائكة الجبل الأخضر» التى نشرتها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، و«الشراع الكبير» التى انتهى من كتابتها قبيل وفاته عام ١٩٧٣.

ويبدو أنه كان لابد من الانتظار - خمسة عشر عاماً - من الصمت حتى تعود الرواية العُمانية من جديد إلى الظهور على يد جيل تال لجيل عبدالله الطائى، وهو جيل وإن كان قد عاش طفولة مغمورة فيما قبل عصر النهضة إلا أن شبابه ورجولته عايشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها، والواضح أن هذه السنوات لم تكن سنوات صمت تام بل كانت تدمدم بمحاولات فى القصة القصيرة، فسعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) نشر أولى قصصه القصيرة عام ١٩٧١، كما كان أحد الذين أعادوا إلى الرواية العُمانية استئنافها عندما نشر روايته «رمال وجليد» عام ١٩٨٨ تلتها روايات أخرى منها «المعلم عبد الرزاق» (١٩٨٩)، و«١٩٨٦» (١٩٩٣)، و«رجال من جبال الحجر» (١٩٩٥) و«إنها تمطر فى إبريل» (١٩٩٧) و«عاطفة محبوسة» (١٩٩٨).

أما الروائى سيف بن سعيد السعدى المولود عام ١٩٦٧ ابن الجيل الذى نشأ فى عُمان الحديثة فقد نشر أول روايتين له «جراح السنين» و«خريف الزمن» عام ١٩٨٨ أى فى نفس العام الذى نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى. كذلك نشر الأديب مبارك العامرى روايته «شارع الفراهيدى» عام ١٩٩٧. بينما نشرت الأديبة العُمانية «بدرية الشحى» أول رواية تنشرها امرأة عُمانية «الطواف حيث الجمر» عام ١٩٩٩

وقد لخص لنا الأديب الإماراتى عبد الحميد أحمد لب القفزة الحضارية التى عاشتها المجتمعات الخليجية فى النقاط التالية:

- إن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة فى الشكل وغير حديثة فى الجوهر والمضمون.

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شىء دون بذل أى جهد إنتاجى حقيقى.

- نتيجة لذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشرسة والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية، والمساعدات الاجتماعية، وفرص التعليم، والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجارى، وأخلاق الوظيفة الإدارية، وسلوكيات المتعلم الجامعى، والنزعة الفردية الطموحة.

من هنا كان لفترات التحول الاجتماعى والحضارى أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبى أدبها. ففترات التحول الاجتماعى تتميز بحدة الصراع بين القديم المتشبث فى أعماق الوجدان الجمعى والفردى على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثة، سواء تمثل فى صراع نفسى داخل الشخصية القصصية، أو فى صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سعود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية «رجل من جبال الحجر» (٦٠٠ صفحة) «واكتشفت أننا أنانيون وحُساد ومنافقون؛ صاهرنا المادة والجشع، فى القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسأل. الآن كل شىء فينا بشع، لا أدرى كيف حال الأجيال القادمة» وحمود الجبلى أحد ثلاثة - الاثنان الآخران شقيقه سيف وابن عمه أحمد - كانوا قد هجروا قريتهم القابعة فى جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم فى سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالا سعودياً، أعطوا خمسة منها لدّلال الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة، أما التاريخ فكان «بعد اعتلاء السيد الابن - أى السلطان قابوس بن سعيد - دفة الحكم وأمور الرعية» عام ١٩٧٠، وكما قال الجد الشيخ عبدالله «منذ هذا اليوم كل رجل حر فى أن يرقى بنفسه، والأيام حبلى بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريب» وحين وصلت

الشاحنة إلى قلب العاصمة ودعهم سائقها قائلا: «أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يُطرح" وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وبنادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم، وفي مقدمتهم حمود الجبلى الذى أصبح مليونيراً وزعيماً لمافيا - على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة فى روايته «إنها تمطر فى إبريل» (١٩٩٧) لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياتها وسلبياتها، وقد أمسك مسعود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جرّاح يستخدم مبضعه لتعرية هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يمور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبتها رحلة أسلوبية، فسعود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بألفاظ عُمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الألفاظ بالانتقال إلى العاصمة وإن كانت فلولها لا تزال تتناثر فى الرواية لتذكرنا بصلة الرحم: الماضى والحاضر والريف والعاصمة.

وفى الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مرثية لتلك القفزة الحضارية يشوبها حنين إلى الماضى، وكأنما حمود يُجرد هو أيضاً حساباته الختامية - قبل أن يجردها له الجبلى الكبير أو ضميره - فيسائل نفسه متنقلا ما بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم - بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببكاء» وبعد يا حمود، تملكت كل شيء، أعندك ما تريد، أين أنت مما كنت؟ أتذْكُر الحمار؟ كان حزيناً عندما بعته وفارقته! هاها، أو تحزن الحمير؟ إن اسمك على كل لسان. أشعر أننى أكثر حزناً ووحدة، وأكثر بُعداً من نفسى».

ويختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سعود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفنى. وبحيث يتساءل القارئ هل سعود المظفر أكثر انتماء لماضيه، حيث تتضخم فى روايته سلبيات حاضره على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرفها مجتمعه فى ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق ومواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لافتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانبيه المتوازيين: الشر والخير، شأنها شأن الليل والنهار، والربيع والصيف أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية «رجال من جبال الحجر» أقرب إلى أن تكون رواية احتجاجية، لأن سعود المظفر - فيما يبدو - مهموم بهموم مجتمعه، حريص أن يكون هذا المجتمع مثالياً، حتى وإن كان ذلك المجتمع بعيد التحقيق، عند التطبيق.

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التى أتاحت الاستعانة بالوافد الأجنبى برزت الخصوصية الثانية للقصة الخليجية، والعُمانية بوجه خاص.

ومن المعروف أن الأدب العربى الحديث تناول قضية اللقاء والصدام بين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة الطهطاوى فى بعثة إلى فرنسا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ثم عاد ليكتب كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز».

وقد تعرض الأدب العُمانى الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة سالمة (١٨٤٥-١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عُمان وزنجبار من عام (١٨٠٤ - ١٨٥٦) كتابها «مذكرات أميرة عربية» الذى نُشر لأول مرة باللغة الألمانية فى برلين عام ١٨٨٦ وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بتسع سنوات أى عام ١٨٧٧، وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عُمان عام ١٩٨٣.

وكانت السيدة سالمة قد خرجت قبل حوالى قرن ونصف القرن على تقاليد قومها، فتزوجت شاباً ألمانياً هجرت من أجله وطنها ومُلك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح بها الأقدار فى ديار الغربة بين لندن وبرلين، واستبدلت حياة الاختلاط والسفور فى أوروبا بحياة الحريم والحجاب فى الشرق. وباسمها العربى السيدة سالمة بنت سعيد اسماً أعجمياً هو البرنسيس إميلى روث، ثم ضاقت بها الحياة بعد عشرين عاماً أو ضاقت هى ذرعاً بالحياة الأوروبية فانتابها الحنين للرجوع إلى

وطنها الأول، لكن أبواب العودة تُغلق فى وجهها، فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبنى قومها، وكان لابد أن تتعرض للمقارنة بين مجتمعها الشرقى الذى نشأت فيه حتى حوالى العشرين من عمرها، والمجتمع الغربى الذى أمضت فيه بقية حياتها، ويتأرجح موقفها بين الحياد بين الشرق والغرب، حتى توجه النقد إلى كلتا الحضارتين باعتبار أن كلا منهما يتطرف فى عاداته فى اتجاهين متعاكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هى قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور.

لكن موقف السيدة سالمة ليس، دائماً هذا الموقف الذى لا هو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تتحيز أحياناً لجذورها البيئية.

كما تعرّض للقضية نفسها عبدالله الطائى فى روايته «الشراع الكبير» حيث وصل الصراع إلى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال ثم طرد هذا الدخيل بالثورة عليه فمطاردته فيما احتل من أراض على ساحل المحيط الهندى، فى تلك الرواية تبرز خصوصية من خصوصيات الرواية العُمانية - وربما الخليجية - التى تتميز بها عن الفن الروائى فى الأدب العربى الحديث، والتى ستبرز بشكل أوضح فى روايتى سعود المظفر «رمال وجليد» و«١٩٨٦» ذلك هو بروز طرف ثالث يقف بين الطرفين المتصارعين يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائى جاء نتيجة طبيعية لموقع عُمان المختلف بوجه خاص - ودول الخليج بوجه عام - بين القارات عن بقية دول العالم العربى.

ولئن كان المستعمر الأوروبى يظل وجوده أشبه بالقشرة، التى يمكن إزاحتها دون أن تترك أثراً كبيراً فى المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لا يحتل مكانة بارزة إلا أنهم - وكما ندرك من رواية «رمال وجليد» - يكونون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية، لأنهم برغم هامشيتهم يكّونون القاعدة التى ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعى، وتتكون تلك القاعدة من هؤلاء الأسيويين الذين - كما سبق أن ذكرنا - يعملون خدماً ومربيات وطهاة وسائقين وسكرتارية وسعاة بل وزوجات حتى أن شيرين - والتى كان اسمها شارلوت سابقًا - زوجة العُمانى عيسى تعلن قائلة: ائتمنتموهم على المحرمات . . من أدخل إنسانًا بيته لا يغضب أن يراه فوق سريره، شربوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم فى كل زاوية لاهون. ويتساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها.

وقد تفاوتت مواقف الروايات العُمانية من هذا الطرف الثالث، فهو فى الشراع الكبير يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالى بإحدى فتيات البانيان أى التجار الهنود فإنها - وأسرتها - ترفُض هذه العلاقة وتتحايل على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين نفس الفتاة والقائد العُمانى حتى تعتنق الإسلام وتنضم كممرضة إلى المحاربين العُمانيين، وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا - بحكم موقفهم من الطرفين - للعُمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين مما يساهم فى الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك فإن رواية «جراح السنين» لسيف بن سعيد السعدى تقدم رؤية ترجح مصالحة الغرب وإضمار العداء للشرق الأسيوى.

أما فى رواية «رمال وجليد» فقد تضافر الشرق الأسيوى مع الغرب الأوروبى فى محاولة محو الشخصية العُمانية. وذلك حين تآمرت الأوروبية شيرين مع سيرة البنغالية خادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضاً عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذه من إدمان الخمر فكان فى ذلك نهايته.

ولا تزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائها تحتل حيزاً ملموساً فى رواية «١٩٨٦» لسعود بن سعد المظفر بشكلها المميز، أعنى بأطرافها الثلاثة وليس بثنائيتها. ولا ينسى سعود المظفر أن يجمع فى خاتمة روايته شخصياته الثلاث من الجنسيات الثلاث معًا: خالد الباقر المواطن العُمانى، وجينى الوافدة الأوروبية والتى قابلها فى صالة المغادرة بالمطار صدفة - وبتدبير لا شك فيه من المؤلف - ثم المضيفة البنغالية السمراء لتذّكرنا بذلك الوافد الأسيوى الذى ظل من أول الرواية إلى آخرها

كأنما هو شر لابد منه في تلك المنطقة من العالم وفي تلك الفترة من التاريخ.

لقد تعرضت رواية «رمال وجليد» لسعود المظفر لصراع الحضارات الثلاثي، أيضاً إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذي نلمسه في رواية «١٩٨٦».

ويحتل الوافدون مساحة كبيرة في رواية «رجال من جبال الحجر» وهم - كما في روايات سابقة لسعود المظفر - ينقسمون إلى وافدين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجح موقف العُماني من وافدي الغرب ما بين الانصهار من ناحية والحذر - وربما العداء - من ناحية أخرى.

ونتيجة أخرى من نتائج التحول الحضاري - هي فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة، التي تصارع للبقاء في مجتمع يفرض عليها تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فلكلور في متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضاري على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعود المظفر، أيضاً في روايته «المعلم عبدالرزاق» وإذا كانت روايتا «رمال وجليد»، و«رجال من جبال الحجر» تتركزان حول قمة الهرم الاجتماعي التي برزت بعد بدء النهضة العُمانية الحديثة (١٩٧٠م)، فواضح أن رواية «المعلم عبدالرزاق» تتركز حول قاعدة هذا الهرم التي تنتمي اجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل سنوات النهضة. لهذا -ولأن رواية «المعلم عبدالرزاق» أكثر التصاقاً بالطبقات الشعبية - فقد ازدحم الأسلوب الروائي بألفاظ مما تُستخدم في البيئة العُمانية الصميمة، وهذه الألفاظ بدورها كانت لها وظيفتها الفنية في تحديد سمات البيئة، التي يتناولها العمل الفني. كذلك - ولهذا السبب - فإن أحداث روايتيْ «رمال وجليد»، و«رجال من جبال الحجر» تقع إما في ضوء النهار أو في ليل أضواؤه كالنهار، بينما معظم أحداث رواية «المعلم عبد الرزاق» تقع في عتمة الليل الموحش حيث تزداد الحواس رهافة فتتضخم الأصوات وتختلط الرؤى مما يهيئ مناخاً للرعب وتقبل اللامعقول، وتحطيم الفواصل بين عالميْ الموت والحياة، وتراجع الواقع لحساب الوهم. أو على نحو ما عبّر المهندس صالح لصديقه الملازم يعقوب: يجب أن تقلق وتنهشك الظنون.. حتى تتهيأ نفسك لما ستراه. (المعلم عبد الرزاق، ص ١١٤).

وقد تحقق هذا الجو الضبابي الذي فيه أحداث الرواية بأكثر من وسيلة منها: عدم الإفصاح عن أسماء الشخصيات في مقدمات الأحداث والفصول.

ويقوم البناء الفني للرواية على أساس حركتين.. إحداهما حركة تنتمي إلى الماضي المتخلف ويمثلها: الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وحركة تنتمي إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد. ولكل من الحركتين صراعها الدرامي المستقل: هيكل يسحر راشد، والمعلم عبدالرزاق بمساعدة خادمه سلوم - يقتلان هيكل وثنيان. ومن جانب آخر المهندس صالح، يرافقه الملازم يعقوب يقتحمان عالم المغاصيب لينقذا ضحاياه، وتقودهما محاولتهما في النهاية للالتقاء بالمعلم عبدالرزاق وخادمه سلوم؛ حيث يتعاون الجميع لإنقاذ راشد دون جدوى. وإذا كان تخلف راشد هو الذي يتيح الفرصة لأمثال هيكل ليمارس عليه سحره فيحوله إلى كائن لا هو بالحي ولا هو بالميت، فإن تعلُّم صالح هو الذي يحول دون أن يمسه ظالم بسوء.

ونستطيع بذلك أن نخلص إلى النقاط التالية:

- إن رواية المعلم بعبد الرزاق لها بذور موجودة في المخيلة الشعبية وفي التاريخ الأدبي لمؤلفها.

- البناء الروائي يقوم على حركتين تختلفان في الجذور والأدوات لكنهما تلتقيان في الأهداف، ويشكل لقاؤهما نهاية العمل الروائي. الحركة الأولى ينتمي أفرادها إلى البيئة الشعبية، واجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل عصر النهضة العُمانية الحديثة، في مقدمتهم المعلم عبد الرزاق يعاونه خادمه سلوم، وتنتهي بالتخلص من الساحرين هيكل وثنيان، أما الضحية راشد فتظل ضائعة بين عالمَي الموت والحياة. الحركة الثانية تنتمي إلى الطبقة المثقفة، التي أفرزتها النهضة الحديثة يقوم بها المهندس

صالح بمعاونة صديقه الملازم يعقوب ثم الطبيب أحمد. وتلتقى الحركتان لإصلاح ما لم يعد ممكنًا إصلاحه.

ـ الأسلوب يحتشد بألفاظ تنتمى من ناحية إلى البيئة المحلية ومن ناحية أخرى إلى الجو الضبابى والهلامى ـ بصريًا وسمعيًا وأحيانًا شميًا ولمسيًا ـ الذى تتحرك فيه أحداث الرواية، مما يهبها الأدوات الموظفة فنيًا فى خدمة مناخها.

الشخصيات الروائية مقدمة بأبعادها الجسمية، وتشوهاتها الخِلْقية ـ إن وُجدت ـ إشارة فى معظم الأحيان إلى تشوهاتها الخُلقية. كما أننا نتعرف على بعضها (راشد والمهندس صالح) من خلال مختلف مستوياتها الشعورية بدءًا من الحلم الذى قد يصل إلى حد الكابوس ومرورًا بها فى حالة صحوها حتى نقف معها مشدوهين على حافة ذلك العالم الفانتازى المحتشد بالمغاصيب.

ويحق لنا أن نتساءل فى النهاية: هل فشلت محاولة المهندس صالح. يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردى عندما انتهت بموت راشد بدلا من أن تنجح فى إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله. لكنها من المؤكد نجحت على المستوى الجماعى، لأن شق طريق السيخ الأحمر معناه تغيير فى البيئة، وبالتالى تغيير فى العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح ـ فى اعتقاد بعض العامة ـ المجال لممارسة الظلام شرورهم على إخوانهم فى البشرية. فشق طريق فى الصخور، يتبعه بالضرورة شق طريق فى العقول والصدور، تمامًا كما شق سعود بن سعد المظفر بروايته المعلم عبدالرزاق طريقه فى عقول قرائه وقلوبهم.

وإذا كانت المحاور الثلاثة السابقة تعبر عن خصوصية الرواية العُمانية فإن المحور الرابع يختلف عنها؛ لأنه من الممكن أن نطلق عليه المحور الإنسانى. وليس معنى هذا أن المحاور الثلاثة السابقة محاور غير إنسانية بل معناه أنها تركز على موضوعات ليس من المألوف أن نجد لها شبيهًا فى الروايات العالمية الأخرى، بينما الفن والعلاقات العاطفية محاور إنسانية شائعة فى الأدب الروائى العالمى، وهما اللذان يكوّنان المحور الروائى وليس مجرد تيمات هامشية فى روايتَى «شارع الفراهيدى» (١٩٩٧) لمبارك العامرى، و«عاطفة محبوسة» (١٩٩٨) لسعود المظفر، وإن أعلن أنه بدأ كتابتها عام ١٩٩٣ وأنهاها عام ١٩٩٥.. ودلالة ذلك أن هناك تزامنًا فى إبداع هاتين الروايتين، ودلالة ذلك، أيضًا، أن المجتمع العُمانى فى منتصف التسعينيات ـ وبعد بدء نهضته بربع قرن ـ قد تطوّر بحيث أصبح يسمح لروائييه أن يتحدثوا عن مقر (سعود المظفر)، أو محترف (بفتح التاء) مبارك العامرى للفنون التشكيلية يجمع بين الجنسين، وعن علاقات عاطفية علنية بين رجل وامرأة يرتادان مطعمًا أو شاطئ البحر أو مكتبة عامة أو سيارة خالصة، بل أصبح من الممكن أن تزور بطلة، الرواية بطل الرواية فى منزله، الذى يعيش فيه وحيدًا وتبيت عنده دون أن يكون الجنس ثالثهما. وكما تطوّر المجتمع العُمانى فقد تطورت الرواية العُمانية بدورها؛ حيث أمكن لها أن تعالج موضوعات أكثر عمومية، بينما كان همها منصرفًا أولا إلى تناول موضوعات من خصوصية المجتمع العمانى خلال الربع قرن الأول للنهضة العُمانية. وكأنما فرغت من هذه المسئولية، التى كانت ملقاة على عاتقها، أو كأنما وثقت من شتلتها أو امتداد جذورها فى البيئة العُمانية، لتتطلع إلى آفاق يشارك فيها الحكى الروائى بالمعنى الأوسع للإنسانية بطرفيها: العاطفة والفن، وهكذا تطورت الرواية العُمانية مع تطور المجتمع العُمانى فى هاتين الروايتين، كل الفرق أن إحداهما جاءت نتيجة لتطور روائى يرجع لمؤلفها سعود المظفر الذى نشر أولى قصصه القصيرة فى بدايات النهضة، بينما «شارع الفراهيدى» جاءت قفزة روائية لمؤلفها، وإن كانت له تجارب وخبرات أدبية سابقة.

وفى عام ١٩٩٩ نشرت بدرية الشحى أول رواية تنشرها عُمانية بعنوان «الطواف حيث الجمر» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت) وتدور حول رحلة هروب بطلتها زهرة من الشمال (الجبل الأخضر بسلطنة عُمان) إلى الجنوب (ساحل إفريقيا الشرقى وجزيرة بمبا المجاورة لجزيرة زنجبار) مما يذكرنا برحلة هروب سابقة: السيدة

سالمة (١٨٤٥ ـ ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار بين عامى ١٨٠٢ ـ ١٨٥٦ التى سبق أن أشرنا إليها، والتى سبق أن قامت برحلة عكسية (رحلة زهرة جغرافيًا من الشمال إلى الجنوب ورحلة السيدة سالمة من الجنوب إلى الشمال). أما الخلاف الآخر بين البطلتين فهى أن سالمة تهرب لتحقق رغبتها فى الزواج من شاب ألمانى تاجر كان يعمل وكيلا لإحدى الشركات الألمانية فى زنجبار تعلق قلبها به وبادلها الحب. وإذ لم يكن زواجهما ممكنًا فى زنجبار فقد هربت إلى عدن فى ٢٦ أغسطس ١٨٦٦ وهى فى حوالى العشرين من عمرها ثم لحق بها صاحبها بعد شهور، ومن هناك سافرا إلى ألمانيا. بينما بطلتنا زهرة هربت من زواج مفروض عليها بعد أن طعنها عاطفيًا ابن عمها سالم، الذى كانت تهيم به بل هجر الجبل وتزوج زنجية ثم مات غريقًا. لكن كلا منهما كان طموحه أن يغير نمط حياة تثير السأم بمغامرة ـ سلمى إلى الشمال وزهرة إلى الجنوب ـ وقودها حلم بما هو أفضل، وشعار كل منهما أن المغامرة أفضل من الاستسلام لما يدبره الآخرون طبقًا للموروث. وهذا الخلاف أو الاختلاف عن الموروث هو الذى وهب مذكرات السيدة سالمة (مؤلفتها بطلتها) وسيرة حياة زهرة (مؤلفتها غير بطلتها) الحق فى أن تكون كل منهما موضوعًا متميزًا للإبداع له مذاقه الخاص، ودلالته على تسجيل نقطة فى كفاح المرأة من أجل تحررها اعترافًا وإبداعًا.

وأنا أعرف بدرية الشحى منذ الثمانينيات من القرن الماضى حين كانت فى الإعدادى والثانوى تقدم محاولاتها الأولى فى كتابة القصة القصيرة فى المجلات العُمانية وذلك حين كنت أعمل فى سلطنة عُمان، وقدمتها فى كتابى «فى الأدب العُمانى الحديث» الذى نشرته عام ١٩٩٠ باعتبارها من الشباب العُمانى هواة القصة القصيرة، لكن يبدو أن الفتاة الخجولة طالبة الثانوى التى أصبحت طالبة بعثة فى المملكة المتحدة تعد رسالة دكتوراه فى الهندسة الكيميائية لم تتخل عن موهبتها بل تعهدتها بالرعاية والمثابرة، فقدمت لنا روايتها الناضجة «الطواف حيث الجمر» والتى تعلن فيها تمرد المرأة العُمانية ـ وربما العربية ـ على ما تعانيه من قهر.

وهكذا تطوّرت المرأة العُمانية: كاتبة وبطلة روائية، مقارنة ببطلتى روايتين سابقتين للأديب العُمانى «عبد الله الطائى» (١٩٢٧ ـ ١٩٧٣) الذى لم يجرؤ على أن تكون بطلتا روايتيه الثائرتين امرأة عُمانية، فجعل بطلة روايته «ملائكة الجبل الأخضر» (د. ت) فتاة عراقية تشارك فى ثورة الجبل الأخضر (التى بدأت بها بدرية الشحى روايتها)، وبطلة روايته الثانية «الشراع الكبير» (١٩٨١) فتاة هندية تشارك فى طرد المستعمر البرتغالى فى القرن السادس عشر.

وفى فجر القرن الواحد والعشرين (عام ٢٠٠١) نشر محمد عيد العريمى أول سيرة ذاتية عُمانية بعنوان «مذاق الصبر» (ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت) بطلها مصاب فى حادثة غيرت مجرى حياته، فقد جعل من الأكل أُكلا ومن الجافى حلاوة، فتفوقت مكاسبه التعبيرية على ما بدا خسارة جسدية. فلئن كان عالمه الذى يتحرك فيه جسديًا قد أصبح أضيق مكانًا، فإن عالمه الإبداعى قد أتاح له أن يكون أوسع تحركًا، ومحبوه ومتلقوه أكثر جمهور. فهذه السيرة نموذج حى على انتصار الإنسان على أقسى ما يواجهه إنسان من معوقات، شعاره ما لا يميتنى فهو يحيينى.

وللصبر فيها معنيان: الصبر المعروف بمرارته، والصبر بمعنى قوة الاحتمال على تذوقه بل وعلى استثماره، فهى وإن كانت كارثة شلت جسده فقد أيقظت موهبته الإبداعية فأثمرت تذوقًا وليس مجرد تصالح مع الإعاقة.

والكتاب فى طبعته الرابعة لا يقدم لنا فقط ما تطور إليه الأدب العُمانى الحديث فى السنوات العشر الأخيرة من نصف قرن النهضة العُمانية المعاصرة بحيث أفرز لنا أدب السيرة الذاتية بعد الرواية والقصة القصيرة والشعر الحداثى، بل قدم كوكبة من الرؤى النقدية المتميزة التى أفرزتها هذه السيرة.

إنها عمل إبداعى يدمج المتعة بالفائدة ■

الأديب الصينى وانغ منغ رائد تيار الوعى فى الفترة الجديدة بالصين

د . جان بدوى

إنّ تيار الوعى" كما هو معروف مصطلح يفيد علماء النفس. وقد ابتدعه عالم النفس وليم جيمس (١٩١٠ – ١٩٤٢) ليميز به الانسياب المتواصل للفكر والإحساس فى العقل البشرى. ثم استعاره بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع من القصص الحديثة تواجدت فيها هذه الخاصية . وأشهر من استخدمه فى أعماله الروائية كان جيمس جويس فى رائعته"عول يس" وفى أعمال دوراثى ريتشارد سون الروائية و فى تصميمات فرجينيا وولف المتوترة خاصة روايتها"مسز دالواى" و"الفنار" و كذلك تركيبات فوكنر الرائعة فى" الصخب والعنف" و"اللصوص".

تأثر الأدباء الصينيون كثيراً بتيار الوعى الغربى كل على اختلاف رؤياه. يرجع بداية ظهور" تيار الوعى " فى تاريخ الأدب الصينى إلى بداية القرن العشرين .فى سنة ١٩١٩ قامت الحركة الأدبية المعروفة بحركة "الرابع من مايو ". كانت تهدف إلى الثورة على الأدب الكلاسيكى الإقطاعى الذى استمر عدة قرون. وأتباع الأدب الحديث الذى تأثر لحد كبير بالأدب الغربى. كان جزءاً من الإبداعات القصصية لدى بعض الأدباء مثل لوشون وجومورو ويودافو وبين لين وآخرين يمثل اللبنة الأولى وبداية التيار الفكرى الحديث لقصص تيار الوعى الصينى فى العصر الأدبى الحديث (١٩١٩ – ١٩٤٩). يعد الأديب لو شون رائد حركة الرابع من مايو سنة ١٩١٩ هو مؤسس وأب قصص تيار الوعى فى العصر الحديث فى الأدب الصينى. حيث وضع أساس قصص تيار الوعى الشرقى فى إبداعاته الأدبية متأثراً بالأدب الغربى فى ذلك الوقت. انتشر بعد ذلك " تيار الوعى " فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين فى الإبداعات القصصية " لمدرسة الوعى الجديد " بريادة الأدباء ليو نا آو وشى تجى سون ومو شى ينغ. وتعتبر

أعمالهم من المحاولات الرائدة لتشريق قصص تيارالوعى. هذه هى القمة الأولى لقصص تيار الوعى فى تاريخ الأدب الصينى. ولكن سرعان ما تعرض الأدب الصينى إلى ضغوط واتجاهات سياسية مما أدى إلى تغيير الفكر الأدبى. حتى نهاية سبعينيات القرن العشرين وبالتحديد بعد نهاية الثورة الثقافية سنة ١٩٧٦ اشتهر مجموعة من الأدباء بعد أن ملكت أيديهم حريتها حتى انطلقت أقلامهم لتعبر عما فى نفوسهم وتجسد مشاعرهم تجاه هذه الفترة التاريخية المهمة فى حياتهم وحياة كل الصينيين.

إن إحياء قصص تيار الوعى وظهور أدب استرجاع الذكريات انطلاقاً معاً فى الفترة الجديدة يسترجع ذكريات التاريخ ويؤكد على الواقع. يتعمق فى النفس ويعبر عن خلجاتها ويصور أحلامها، ويجسد إيمانها الحقيقى بالحياة وآمالها وتطلعاتها. منذ عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٨٠ أصدر الأديب وانغ منغ ست قصص قصيرة متتالية ("التحية البلشيفية" ١٩٧٩ ـ "عيون الليل" ١٩٧٩ ـ " صوت الربيع" "١٩٨٠ "رايات الطيارة الورقية" ١٩٧٩ - "حلم البحر" ١٩٨٠ ـ " الفراشة" ١٩٨٠ ـ عُرفت هذه المجموعة القصصية "بقصص تيار الوعى" وتُعد هى القمة الثانية لقصص تيار الوعى فى تاريخ الأدب الصينى والانطلاقة الجديدة "لتيار الوعى الشرقى" فى الفترة الجديدة بالتحديد.

وعندما نقول "تيار الوعى الصينى " أو" تيار الوعى الشرقى" فهذا يعنى أن هناك فرقاً بينه وبين تيار الوعى الغربى. تأثر الأديب وانغ منغ بتيار الوعى الغربى، ولكنه لم ينقله نقلا كاملا إلى الأدب الصينى. حيث اتبع القول الصينى "نأخذ ما يفيدنا. ونترك ما لا يفيدنا". كان لديه الموهبة على التعبير عن الوعى الداخلى للشخصية بدقة شديدة. مستخدماً تكنيك السرد لقصص تيار الوعى الغربى والتى تساعده فى الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات التى هى محور الحكاية على نحو مقنع. متمسكاً أيضاً بالفكر الثقافى للقومية الصينية. فكان له أسلوبه المتميز.

يمثل الأديب وانغ منغ جيله من الأدباء الذين ظهروا فى خمسينيات القرن العشرين. فهم على معرفة عميقة بأحوال الصين خلال سنوات الحرب. يتطلعون إلى دولة وطنية مستقلة مزدهرة ومتكاملة. الاشتراكية هى مُثلهم العليا للنضال. هذا هو الأساس الفكرى لطريق الأدب الذى ساروا عليه. أما الانطباعات الأدبية التى تأثروا بها فضلا عن الأدب الكلاسيكى والأدب الحديث تأثروا أيضاً بالأدب السوفيتى وأدب القومية الروسية. إن هذا التكوين الثقافى أصبح هو المفهوم الأدبى الخاص بهذا الجيل. أولا: جميعهم يؤيدون موقفاً واحداً وهو الكتابة للدولة "الكتابة الوطنية". ومايسمى "الكتابة الوطنية" يعنى الكتابة لمصلحة الدولة. أعلى معايير الكتابة تكون لأجل الدولة. لأجل القومية. لأجل الشعب. وهذه الكتابات فى أسمى مراحل التكوين الفكرى تكون سياسية. إذاً الأدب فى خدمة العمال والفلاحين والجنود وفى خدمة الاشتراكية؛ أو يعبر عن الوطنية والشعبية فى الفترات التى قد يضعف فيها التكوين الفكرى. ثانياً: لقد كانوا يستخدمون أسلوب الإبداع الواقعى. وهذا يعنى أن الأعمال الأدبية لابد أن تعكس حياة المجتمع الواقعية. تجسد الشخصيات النموذجية فى البيئة النموذجية. لابد أن تلتزم بمبدأ العناصر الثلاثة: الشخصية ـ الحبكة ـ البيئة؛ ولابد أن تسعى إلى نهاية خط الحبكة فى الحكاية. ونموذجية الأبطال والبيئة. ومزاجية الشخصيات والحبكة الدرامية. والشكل النموذجى للتكوين القصصى البداية ـ الصراع ـ الذروة. إذا اتحدت النقطتان السابقتان معاً. يشكلان النموذج الإبداعى للواقعية الاشتراكية التى كانت مفروضة فى فترة "السبعة عشر عام (١٩٤٩ ـ ١٩٦٦) "على الأدب الصينى المعاصر. وبدون شك أدباء خمسينيات القرن العشرين، ومن ضمنهم الأديب وانغ منغ لابد أنهم جميعا تأثروا بهذا النموذج التقليدى. ولكن للخبرة الغنية بالحياة. والوعى الفكرى العميق. والموهبة فى تكوين الأسلوب الفنى المرن المتسع الذى يتميز به وانغ منغ. وأيضا لتأثره بقصص تيار الوعى الغربى. أصبح هو المحطم الأول لهذا النموذج التقليدى. وكانت له الريادة بعد عودته فى نهاية سبعينيات وبداية ثمانينيات القرن العشرين فى إبداع أسلوب قصصى جديد يختلف عن الأسلوب السردى التقليدى للقصص الواقعية

المعاصرة فى الصين. نركز هذه الاختلافات فى ثلاث نقاط :

١ - قصص تيار الوعى حطمت معايير السرد التقليدى الذى يهتم بترتيب الزمان والمكان. كذلك تفكك العلاقة المنطقية المألوفة بين الزمان والمكان. واستخدم تكنيك السرد الذى يعتمد على تشابك الزمان والمكان حسب التداعيات الحرة لمحتويات الوعى.

٢ - غيرت هذه القصص من الأسلوب التقليدى للسرد الأساسى الذى كانت تسير عليه القصص الواقعية (الحبكة ـ الشخصية) واستخدمت أسلوب السرد (النفس ـ الإحساس). وبذلك يتناسب مع تكنيك تكثيف الزمان والمكان.

٣ - أسلوب سرد الحكاية لم يعد يعتمد على علاقة السبب والنتيجة وتتبع حبكة الحكاية، ولكنه أصبح يعتمد على التداعيات النفسية والانسياب المتواصل للفكر والإحساس فى عقل الشخصيات.

تأثر كثير من الأدباء الصينيين بأسلوب وانغ منغ وأيضاً نتيجة لحركة الانفتاح والتطور والتعطش إلى الغرب تأثروا بالاتجاهات الفكرية الحديثة فى الغرب. كانت هذه هى بداية تغير وتطور أسلوب فن السرد القصصى فى الفترة الجديدة فى الصين. من أشهر الأدباء الذين استخدموا تيار الوعى فى كتاباتهم. فضلا عن وانغ منغ. توجد الأديبة رو تجى تجوانغ "حكاية خطأ المونتاج". والأديبة تذونغ بو "من أكون". والأديبة تجين رونغ "إنسان فى منتصف العمر". والأديب تجانغ شين شين "فى أفق واحد" وآخرون. . . وقد تأثر هؤلاء الأدباء أيضاً بأسلوب السرد فى قصص تيار الوعى الغربى عند جيمس جويس وفرجينيا وولف وغيرهما. . . كان المضمون الأساسى هو النشاطات النفسية المتدفقة داخل الشخصيات. حطمت قيود الزمان والمكان. وانتهجت أسلوب السرد الذى يعتمد على الإحساس والوعى. ففى قصة "حكاية خطأ المونتاج" تصور الكاتبة شخصية البطل وهو يلتقط صوراً غير مترابطة لأحداث غير متصلة قد وقعت فى عقدين مختلفين. ثم تجعلها تتشابك معًا لتشكل التضاد وتحدث المقارنة. كل ذلك من خلال الذكريات. والكاتبة تجين رونغ فى قصة "إنسان فى منتصف العمر" تأثرت كثيراً بتكنيك قصص تيار الوعى الغربى. فرسمت صورة البطلة لو ون تينغ وهى تسرد رحلة حياتها حتى منتصف العمر. كثفت هذا الزمن الطويل فى يوم واحد. تستخدم وعى البطلة فى دفع الأحداث. تجمع رؤية الشخصيات فى شخص واحد هو البطلة. مما يزيد من سعة القصة. ويجعل الشخصيات أكثر تجسيماً وثراءً. ولكن مركز تأملها وتفكيرها مازال يدور حول المشاكل السياسية فى المجتمع. وهناك أيضاً بعض القصص القليلة التى تأثرت بالتيارات الفلسفية الموجودة بالغرب. مثل الأديبة تذونغ بو فى قصة "من أكون" تأثرت لحد كبير بالتنوير فى قصة "مذكرات مشوه" للأديب الألمانى كافكا. صورت المشاعر النفسية المعقدة المتشابكة التى نتجت بسبب إهانة كرامة الإنسان وإفساد شخصيته الشديد. كانت مرهقة متعبة نفسياً وجسمانياً وهى تزحف خارجة من قاعة الاجتماعات للتشهير بالمحكوم عليه. وقعت فى شرود ذهنى عميق. تاهت لاتعرف من هى "فى النهاية من أكون". جسدت العقد المتشابكة والتقلبات النفسية التى تسبب فيها الظلم السياسى. والشنق النفسى الذى تعرض له المثقفون فى فترة "الثورة الثقافية". . .

يتمتع الأديب وانغ منغ بمكانة عالية فى سماء الأدب الصينى المعاصر. وهو أحد الأدباء الذين يحظون بحب الشعب الصينى. ولد سنة ١٩٣٤ فى مدينة بكين. منذ صغره وهو مغرم بالأدب والسياسة. التحق بالأعمال السرية بالمدينة تحت قيادة الحزب الشيوعى الصينى وإثناء المدرسة الإعدادية سنة ١٩٤٨ انضم إلى الحزب الشيوعى الصينى. سنة ١٩٥٠ مارس العمل بعصبة الشبيبة الشيوعية الصينية بلجنة الحى. سنة ١٩٥٣ ألف أول عمل أدبى له وهو رواية "يعيش الشباب" ولكنها لم تنشر فى ذلك الوقت لأسباب سياسية ونشرت بعد الثورة الثقافية عام ١٩٧٩. وفى سنة ١٩٥٦ نشر أول قصة قصيرة بعنوان" الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية " حيث اتهم بأنه يمينى، وأرسل سنة ١٩٥٨ إلى إحدى ضواحى بكين للعمل من أجل الإصلاح. وفى سنة ١٩٦٢ عمل بالتدريس فى كلية المعلمين ببكين ثم أرسل سنة ١٩٦٣ إلى شين تجيانغ حيث عمل هناك نحو خمسة

عشر عاماً. عاد بعد انتهاء الثورة الثقافية سنة ١٩٧٨ وانضم إلى اتحاد الكُتّاب بمدينة بكين. تقلد العديد من المناصب، حيث تولى رئيس تحرير "أدب الشعب" ثم نائب رئيس اتحاد الكتاب الصينيين ثم رئيس اتحاد الكتّاب الصينيين. عضو اللجنة السياسية الدائمة للحزب الشيوعى الصينى فى الدورة الثامنة والتاسعة والعاشرة. وزير الثقافة. عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الصينى فى الدورة الثانية عشرة والثالثة عشرة. نائب الجمعية الفرعية الصينية لمركز جمعية القلم العالمية. نائب لجنة العلاقات الخارجية الصينية. رئيس مجلس التعليم والأدب والتاريخ باللجنة السياسية للدولة. ثم أخيراً أستاذاً فخرياً فى كثير من الجامعات الصينية.

مستشار مركز دراسات الشعر الصينى بجامعة المعلمين بان وى... .توجد جائزة أدبية باسمه " جائزة وانغ منغ للأدب" تمنح لأحسن الأعمال الأدبية كل عام. زار كثيراً من الدول الأوروبية والعربية وحضر إلى مصر مع وفد اتحاد الكتّاب الصينيين ضم أشهر الأدباء الصينيين ضمن نشاط التبادل الثقافى بين مصر والصين وألقى محاضرة عن الأدب الصينى فى المجلس الأعلى للثقافة حضرها كثير من المثقفين المصريين ودارسى اللغة الصينية بالجامعات المصرية.

بالرغم من انشغاله بعمله السياسى. إلا أنه لم يبتعد عن العمل الأدبى. فقد ارتبط إنتاجه الأدبى ارتباطاً وثيقاً بتاريخ وثقافة الصين. له كثير من المؤلفات تصل عددها إلى أكثر من ١٠ مجموعات. تنوعت بين القصص القصيرة والرواية والشعر والنثر والنقد والدراسة فى الأدب الكلاسيكى. إن مشوار العمل الأدبى عند وانغ منغ استمر أكثر من نصف قرن. بدأ وهو فى سن التاسعة عشرة وكانت رواية " يعيش الشباب " باكورة أعماله. وكان فى ذلك الوقت أحد كوادر عصبة الشبيبة الشيوعية الصينية بلجنة الحى. وصف بعاطفة عميقة الحياة البريئة النقية لطالبات الإعدادى فى بداية خمسينيات القرن العشرين. وقد تميز أسلوبه بالتشكيل الموسيقى السيمفونى كالشعر تماماً. وفى مرحلة التنقيح غيرت مجلة " التقرير الأدبى " فى شنغهاى العنوان إلى " الأيام الذهبية" واختارت بعض الفصول والأجزاء لنشرها. لكن بسبب الظروف السياسية فى ذلك الوقت لم تنشر الرواية الأصلية كاملة إلا فى سنة ١٩٧٩. وقد لاقت ترحيباً كبيراً. وكانت إحدى الروايات المفضلة عند شباب الإعدادى وقد عرضت فى السينما. تعكس الرواية الحياة الحقيقية فى خمسينيات القرن العشرين. كما أنها تميزت بأسلوبها الشعرى الموسيقى الذى هو من ابتكار الأديب وانغ منغ. فى أثناء تنقيح رواية " يعيش الشباب" كتب وانغ منغ أول قصة قصيرة له بعنوان " الشباب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية " صور بدقة وإحساس وأسلوب جديد أحوال وظروف العمل الحقيقية فى قسم الشئون الإدارية فى لجنة الشبيبة الشيوعية الصينية. كان أسلوبه جريئاً عرض آراءه الحادة الثاقبة بوضوح وثقة. أبرزت هذه القصة موهبته الأدبية والفنية الرائدة فى فن سرد القصص ونشرت فى مجلة " أدب الشعب " سنة ١٩٥٦ وما إن نشرت حتى أحدثت هزة عنيفة فى الوسط الأدبى الصينى. وشدت اهتمام الرئيس ماو تذدونغ. وكان لها صدى قوى داخل البلاد وخارجها. إنها تعد تحفة فنية نادرة فى الأدب الصينى فى ذلك الوقت. وكما كانت السبب فى شهرة الأديب وانغ منغ. أيضاً جلبت له العذاب. فقد اتهم بأنه يمينى. وتعرض لنقد أدبى وسياسى حاد "حصار وانغ منغ". بسبب حركة " معارضة حزب اليمين " تلقى الإصلاح عن طريق العمل وهو فى سن الثانية والعشرين وفى سنة ١٩٨٩ كاد يقع فى شراك سياسى مرة ثانية بسبب قصة "الطعام الصلب " فقد استخدم أسلوب المجاز والتعبير بالرمز عن تغير الطعام لأسرة عادية. ولكنه تعرض للنقد الشديد، وكاد يقع مرة أخرى فى ورطة مع السياسة بسبب براعة فنه القصصى. إن طليعة أعمال وانغ منغ القصصية فى ذاك الوقت غير العادى. تعد نوعاً من الاستكشاف المفعم بالشجاعة السياسية. دائماً يواجه المخاطر من أجل فنه التسول والتعرض لحملة التقويم. دخول السجن. الأذى والظلم. إن وانغ منغ الذى تربى فى أحضان صفوف الكتائب الثورية وله تجربته الشخصية تجاه الحركات السياسية. لم يهرب من قدره. ليس لكونه لا يعرف أن بهذا الطريق تكمن المخاطر ولكن لإحساسه أن تطور فن القصة يستحق أن يواجه من

أجله كل الصعوبات والتحديات. إنه أديب فنان حقيقي.
إن حياة وانغ منغ ومشواره الأدبي مرتبط ارتباطًا وثيقًا بحياة وتاريخ المجتمع الصيني الذى يعيش فيه. يمكننا أن نقسم مشوار حياته الأدبية إلى أربع مراحل نلمس فيها عن قرب واقع المجتمع الصيني وتاريخ الأدب وتطوره في كل أعماله الأدبية.
المرحلة الأولى: "" الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية ""
تحطيم النموذج السياسي المخطط الضيق. ومحاولة تحقيق تغير الرؤية الفنية
كانت معايير الفن القصصي في خمسينيات القرن العشرين ضيقة للغاية. فقد كانت تخضع لخطة القادة السياسيين المسئولين عن النضال الاشتراكى في ذلك الوقت. بعد تأسيس الدولة كان الرئيس ماو تذ دونغ قد أعلن في " خطاب مؤتمر الأدب والفن في يان آن سنة ١٩٤٢". أن الشعب الصيني مازال يواجه فترة تطور " الظروف الخاطئة " لمجتمع المقاومة اليابانية وإنقاذ الأمة من الاضمحلال "؛ لذا ظهر بوضوح الصراع القومي والتناقضات الطبقية. وكان لابد في مثل هذه الأوقات غير العادية أن يخضع الأدب للسياسة وأن يكون في خدمة السياسة. فهذا أمر ضروري ومدرك. ولكن بعد تأسيس الدولة سنة ١٩٤٩. وبعد انتهاء عاصفة النضال الطبقي يجب أن تتجه الدولة أولا إلى الاهتمام بالبناء الاقتصادي .وبذلك لابد أن يتجه المجتمع نحو الطريق الصحيح للتغير .وحتى يتناسب الأدب والفن مع هذه المرحلة لابد أن ينفتح نسبيًا. لابد أن تُمنح الإبداعات الأدبية بيئة أكثر حرية وأكثر اتساعًا. ولكن في حقيقة الأمر لم يحدث هذا التغير. بل ظل الشكل النموذجي للقصة كما هو يخضع للسياسة. حتى أن السياسة قد حددت معايير موحدَة للنموذج القصصي. أى لابد أن يتخذ فن القصة السياسة مقياسًا له. تتلخص هذه المعايير في النقاط التالية:
١- مدح التقدم ونقد التأخر.
٢- يجب على القصرين في مساعدة الجماهير والنضال الفكري أن يتغيروا إلى أشخاص أكثر تقدمًا.
٣- المتقدمون الذين تأثروا بفكر الطبقة الرأسمالية أو طبقة صغار الرأسماليين أصبحوا متأخرين ولكنهم في النهاية يعدون على وعي.
٤- الناس الطيبون لابد أنهم طيبون على الإطلاق. ولا يمكن أن يكون لديهم نقائص. والناس الأشرار لابد أنهم أشرار على الإطلاق. ولا يمكن أن يكون لديهم أى خير أو نقاء. توضيح وتميز الطيب والرديء أصبح هو المقياس الأساسي للنموذج القصصي.
عندما ألف وانغ منغ قصة "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية" سنة ١٩٥٦ سواء أكان مدركًا أو غير مدرك فقد عبر بوضوح عن اعتراضه الشديد على هذا النموذج المحدود المتيبس لفن القصة. أراد وانغ منغ أن يستخدم حاسته الفنية كشاعر في فن سرد القصص. فخلق شكلا جديدًا للقصة يختلف عن النموذج السياسي الضيق. تميز هذا الشكل الجديد بثلاث سمات:
١ - تغير رؤية فن السرد: أى في حالة الوصف لابد أن تتغير هذه الشخصيات المعيارية السياسية ولابد من التوجه إلى الإنسان نفسه وهو في خضم الحياة والمجتمع. يبدو للكثيرين أن وانغ منغ في قصة "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية" يصف النضال ضد البيروقراطية .أى أنه ما زال يكتب في السياسة. حتى هو نفسه أدرك ذلك حين وجه إليه الآخرون النقد الشديد. ولكن اليوم إذا قرأنا مرة أخرى هذه القصة دون أن نضع في أذهاننا هذا الموضوع. يمكننا أن نرى بوضوح أن الكاتب يركز في وصفه على الحياة الجديدة لشابين هما لين تجن وتجاو خوى ون. وصف حياتهما المليئة بالحيرة واليأس والقلق والاعتراض والضغوط التي لا مفر منها وحالة الذهول التي يعيشان فيها بسبب الفرق الكبير بين الحياة العادية والمُثل الوهمية. بالرغم أن مضمون القصة به القليل من التعبير عن المقاومة البيروقراطية. ولكن لم يكن هو الجانب الأساسي للقصة. ببساطة يمكن أن نقول إن مضمون القصة قد تحول من الخط السياسي الذى كان مفروضًا في ذلك العصر. إلى الاهتمام بالأحاسيس والمشاعر الدفينة. إلى العمق الداخلي للإنسان نفسه. انطلق الشاب وانغ منغ يصور رفضه للرؤية السياسية الضيقة المحدودة لفن القصة. مبدعا أسلوبًا قصصيًا جديدًا وكما قال وانغ منغ " إذا

أخذنا قصة "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية" وبعيدًا عن الصدى السياسى. كان اهتمامى الأساسى هو تصوير التغير النفسى الداخلى للشابين بعد أن اتجها إلى الحياة والمجتمع والعمل الحكومى. ووصف خيالهما وتطلعاتهما وإخلاصهما ويأسهما ومحنتهما ومشاعر تحملها مسئولية أنفسهما أكون بذلك قد تجاوزت بعيدًا عن تحليل وكشف البيروقراطية. فإذا كان الموضوع الأساسى للقصة هو "مقاومة البيروقراطية" لكان علىَّ أن أجتهد فى الكتابة بوضوح عن رئيس المصنع وانغ تشينغ تشوانغ ووى خا مينغ اللذين يمثلان الصراع والتناقض الواسع بين الإداريين والعمال. ولكن انظر.. . لقد كان اهتمامى الأكثر نحو تصوير المشاعر والأحاسيس النفسية لدى لين تجنغ وتجاو خوى ون. لقد قصدت أن أقلل وأبسط الوصف الخاص بالمصنع حتى لا يجذب انتباه القارئ أى حادث محدد. ونقول أيضاً إن صورة ليو شى والنقيض الأساسى لصورة لين تجنغ إذا كان يهتم بلقب "البيروقراطية" فيبدو أن مقاس القبعة غير مناسب له". هذا هو رأى وانغ منغ الذى قاله سنة ١٩٨٠ وإن كان قد تأخر حوالى أربعة وعشرين عامًا ولكنه فى النهاية أعرب عنه. ساعدنا كثيرًا على قراءة وفهم قصة "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية". فإذا كان قد عمد إلى حذف وتخفيف وصف الصراع الداخلى للمصنع فهو لم يكن يقصد أن يكون ليو شى وو "بيروقراطيًا" فكيف يصبح المضمون الأساسى للقصة هو "معارضة البيروقراطية"؛ حقًا إن هذه القصة تحكى بأسلوب جديد اتجاه الشباب نحو الحياة. فالمصدر الأساسى للإيحاء الشعرى لهذه القصة هو تصوير القلق الداخلى والحيرة النفسية لدى لين تجنغ وتجاو خوى ون.

٢- ثراء طبيعة الشخصيات: تعمق الكاتب داخل نفسية شخصية البطل لين تجنغ. فهو أحد الكوادر الشباب. يتميز بالحماس وتحمل المسئولية. هذا لا يعنى أن ليس لديه أخطاء. فإن حداثته ومثله الطوباوية واضحة تمامًا لا يستطيع أن يتغاضى عن أى نقائص فى قسم الشئون التنظيمية الحزبية. يريد أن يكون روح العمل فى هذا القسم بنفس روح المحاضرة الحزبية التى تعلمها فى المدرسة الابتدائية. يصور الكاتب نفس لين تجنغ المليئة بالصراعات الداخلية. له رأى تجاه ليوشى وو .يشعر أنه يتغاضى عن بعض المشكلات ولكن بعد أن يسمع مناقشته للظروف المواتية يشعر أن لديه منطقًا واضحًا. كان كلامه يشبه "المهضم". هذا لا يعنى أن ليوشى ووليس لديه أخطاء إن جملته الاستطرادية "هكذا يكون الأمر" تجعل المرء يشعر أنه ثعلب عجوز. ولكن أسلوبه الواقعى عند الحديث عن رؤيته للمشاكل. جرأته وعزمه فى علاج وحل المشاكل حتى هواية القراءة فى أوقات الفراغ. كل هذا يجعلنا نشعر أن ليوشى ووالشخصية النقيضة لشخصية لين تجنغ هو أيضا أحد الكوادر غير الفاسدين. وهنا الكاتب يتعمق فى نفس الشخصية مستخدماً المونولوج الداخلى ليثبت عكس ما هو سائد ومعروف أن الشخصية الطيبة هى طيبة دائماً والشخصية الرديئة هى رديئة على الدوام. نلاحظ هنا أن الكاتب وانغ منغ على درجة عالية بمشاعر وأحاسيس شخصياته وله القدرة على أن يستنطقهم بصراحة وبجرأة بدافع من حاجة ملحة شديدة إلى معالجة مشاكلهم الداخلية التى قد تكون مشاكله هو نفسه أو مشاكل كل المجتمع. والتكافؤ معهم. وعرض حياتهم الباطنية على الملأ. إن أسلوب فن القصة الجديد الذى اتخذه الكاتب وانغ منغ فى هذا العصر فى غاية الجرأة والندرة حتى بين كُتَّاب جيله. فقد تميز بأنه لم يسلك السبيل التقليدى الذى يعرض التجارب النفسية فى قالب قصصى يعالج المجتمع الخارجى. بل سعى وانغ منغ أن يسجل الجوانب النفسية من التجربة وأن يبقى عليها.

٣- سرد الجانب النفسى: استخدم الكاتب ضمير الغائب فى وصف الحياة الذهنية للشخصيات. فقد كشف لنا وانغ منغ كل الشخصيات من خلال وجهة نظر شخصية واحدة وهى شخصية البطل لين تجنغ. مما أدى إلى التوسع فى وصف الحياة وزيادة المشاعر الحقيقية والودية فى القصة. لم يكن هذا التكنيك الفنى معروفًا فى خمسينيات القرن العشرين. ولم يُعرف ولم ينشر إلا فى ثمانينيات القرن العشرين. ولذلك كان وانغ منغ فى قصته هذه سباقًا إلى تغير أسلوب فن السرد القصصى

المعاصر فى الصين. فقد بذل كل ما فى وسعه لتغير خطوط الرؤية الفنية نحو مشاعر وأحاسيس الإنسان وحياته النفسية الداخلية. نجح فى التعمق داخل النفس ووصف الشخصيات المليئة بالعقد والغموض. قام بسرد الرؤية الكامنة لديهم. وبذلك حطم القالب القصصى "السياسة تحل محل الفن". إن المغزى من تجديد المضمون وأسلوب السرد فى هذه القصة جعل الفن القصصى يتحرر من القيود السياسية الصلبة. فقد ورث الأديب وطور سمات الأدب الجديد لحركة الرابع من مايو سنة ١٩١٩ التى كانت قد جعلت الأدب يكتب عن الحياة والمشاعر والمصائر ويهتم بالإنسان نفسه. أما الأديب وانغ منغ فقد دفع ثمنًا غاليًا لهذه القصة. ولذا هى تستحق أن تُعد أول بادرة فى طريق تغير وتطوير الفن القصصى فى تاريخ القصة الصينية المعاصرة.

المرحلة الثانية: "صوت الربيع" "عيون الليل" "حلم البحر" "رايات الطيارة الورقية" "الفراشة" "التحية البلشيفية" ... ...

زمن النص. سيكولوجية القصة. تشخيص الرؤية. إتقان لغة المشاعر كل ذلك دفع بالقصة المعاصرة إلى طريق الحداثة.

فى سنة ١٩٧٩ استقبلت الصين نسمات ربيع الأدب فى الفترة الجديدة. عاد وانغ منغ إلى بكين وأمسك بقلمه وبدأ تتدفقه الأدبى المفاجئ، وكان السؤال هل يتخذ من أسلوب "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية" نموذجًا وأسلوبًا أدبيًا خاصًا به أم يبدأ أسلوبًا جديدًا لإفراز شكل أدبى جديد لفن القصة؟ من الواضح أن وانغ منغ فضل الاختيار الثانى وقد ساعده على ذلك عدة أسباب منها:

١- أتاح عصر الانفتاح والتغير ظروف الإبداع الملائمة لهذا الاختيار.

٢- حركة النهضة للتيارات الأدبية فى ثمانينيات القرن العشرين.

٣- الوعى الأدبى عند وانغ منغ نفسه مثل إدراكه وإيمانه القوى أن الأدب هو مكتشف الحياة.

٤- فن القصة نفسه الذى يتميز بالفضاء الواسع للإبداع. وهذا هو أهم الأسباب. فقد استفاد الأديب وانغ منغ من مرونة طبيعة الشكل الأدبى للقصة التى تتميز بإمكانية التغير والتطوير غير المحدود.

أطلق العنان لموهبته الفنية الفطرية. كان مثل الفراشة ذات الألوان المتعددة. صنع الكثير من الطيارات الورقية المتعددة الألوان من أجل تغيير وتطوير وإبراز السمات الجديدة لفن القصة فى الفترة الجديدة بالصين.

كانت أكثر الإبداعات الأدبية فى الساحة الأدبية فى الصين فى نهاية ثمانينيات القرن العشرين هى القصة القصيرة والمتوسطة. وقد كان الأديب وانغ منغ واحدًا من أبرز الأدباء إبداعًا فى هذا المجال. من أشهر أعماله "التحية البلشيفية" "عيون الليل" "حلم البحر" "صوت الربيع" "رايات الطيارة الورقية" "الفراشة" وغير ذلك. تميزت هذه المجموعة القصصية بسمات خاصة وجذبت الانتباه لأسلوبها الجديد نحو تصوير وتجسيد المشاعر الداخلية للنفس. وعرفت فى ذلك الوقت بعدة أسماء منها "باقة القذائف" و"قصص الشعور" ثم "قصص تيار الوعى". من أهم السمات الفنية التى تميزت بها مجموعة "قصص تيار الوعى" عند وانغ منغ هى:

زمن النص: إذا قلنا إن فن السرد له زمنان: زمن الحكاية الحقيقى وزمن النص. زمن الحكاية هو الزمن الحقيقى الذى حدثت فيه الحكاية وتطورت. أما زمن النص فهو الزمن النفسى الذى ضبطه الكاتب داخل القصة فمثلا فى قصة "الشاب الذى أتى إلى قسم الشئون التنظيمية" يتوحد زمن الحكاية الحقيقى مع زمن القصة. نجد أن زمن الحكاية منذ أن دخل لين تجنغ فناء قسم الشئون التنظيمية حتى النهاية حيث صوت "دق باب مكتب مراسل لجنة الحى" يتسلسل حسب الترتيب من البداية إلى النهاية. ويتفق مع حبكة النص .فهذه طريقة تقليدية للكتابة (بالرغم من أن وانغ منغ استخدم فى هذه القصة أسلوب السرد النفسى للشخصية ولكنه استخدم تسلسل الزمن مع حبكة القصة) ولكن قصص تيار الوعى عند وانغ منغ فى بداية المرحلة الجديدة حطمت هذا التسلسل الزمنى والمكانى. فى قصة "عيون الليل" كثف وانغ منغ زمن النص فى عدة ساعات بعد ظهر أحد الأيام من خلال مونتاج استعادة الذكريات والتواصل الفكرى داخل شخصية البطل تشنغ جاو. كثف أربعة أوقات:

الزمن الأول: تشنغ جاو وهو يتلقى توصية شخص بالبحث عن منزل أحد قادة شركة ما. وهو فى الأتوبيس العام. يعبر الطريق. يتحدث مع ابن صاحب الشركة. ما رآه وما سمعه وما شعر به وهو فى طريقه؛ الزمن الثانى :لمحة من حياته منذ أن ترك هذه المدينة الكبيرة منذ عشرين عاماً "أحزان البعد عن العشيرة" ؛ الزمن الثالث: حياته فى هذه المدينة البعيدة الصغيرة؛ الزمن الرابع :ما رآه وما سمعه هذه المرة عندما أتى إلى المدينة الكبيرة لحضور الاجتماع . دمج وانغ منغ الزمن الثانى والثالث والرابع فى الزمن الأول. استخدم تكنيك أسلوب تيار الوعى لتحقيق فيضان الأحداث خلال لحظة ما. شرح وانغ منغ مفهوم " تناص الزمن " على أنه " كل الوجود الآن عبارة عن زمن وفراغ. من المكن أن تكثف الزمن فى لمحة قصيرة نسبياً. ولكنها ممتدة بلا حدود. إن نظام تسلسل الحياة من البعيد حتى القريب. من القديم حتى الحديث هذا تسلسل منهجى تقليدى. لكن تكنيك تسلسل التيار الشعورى أو التداعى الحر غير ذلك. فهو ملىء بالقفزات والحركة ذهاباً وإياباً من القوى إلى الضعيف إلى القوى من السطح حتى العمق والعكس ، وهذا ما عرف " بالارتداد " ضمن تكنيك المونتاج المستخدم فى قصص تيار الوعى . وكذلك لأن سمة الوعى نفسه تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة إنها تستلزم حرية حركة التنقل إلى الخلف وإلى الأمام. حرية مزج الماضى والحاضر والمستقبل المتخيل. وهذا ما أبدع فيه وانغ منغ حينما كثف زمن النص فى عدة ساعات عاشها البطل بعد ظهر أحد الأيام وهو ذاهب ليبحث عن منزل قائد شركة ما.

سيكولوجية الحكاية: كما يقول فوستر " الحكاية هى أساس القصة. إذا لم يكن هناك حكاية لا تتكون قصة." ولكن أيضاً إذا لم يكن هناك مبرر واضح أو حجة كاملة لتصبح هذه الحكاية قصة". أو إذا بالغت فى الاعتماد على الحكاية لدعم مشاهد القصة فإنك قد تستطيع فقط أن ترضى رغبة جزء من القراء. فهل لابد أن يكون للقصة قيمة من الناحية الفنية ؟ كان رد فوستر واضحاً: "بعض الناس يطلبون فقط أن يكون هناك حكاية؟ هذه رغبة الناس قديماً ولكن النتيجة تجعلنا عندما نقيم المستوى الفنى أو العلمى بالنسبة للأعمال الأخرى نشعر أن ذلك سخف مضحك " إن الجانب المهم فى تجربة الإبداع القصصى عند وانغ منغ هو تبسيط الحكاية ثم التركيز على تصوير ووصف النشاطات النفسية مثل فى قصة " صوت الربيع " صور البطل آيى تجى مينغ أثناء فترة ركوبه عربة الصهريج المغلقة. وهو يكتب ما يفكر به وما يشعر به فى الفترة الحاسمة لتغير العصر. وبذلك صور الأمانى التى حملتها نفوس الناس فى بداية هذه الفترة . وفى قصة "عيون الليل " تعمق الكاتب فى أعماق البطل تشيغ جاو فى أمسية إحدى الليالى وهو فى طريقه لزيارة صاحب إحدى الشركات. ومن خلال التداعيات الفكرية المستمرة. لما رأى وما سمع وما شعر به صور التغيرات المذهلة فى المجتمع التى جعلت الناس تحلم وتحمل الأمانى. وكذلك كشف عن المشاكل الثقافية والاجتماعية المختلفة التى نبتت فى بداية الفترة الجديدة. أما القصة البسيطة "رايات الطيارة الورقية" تحكى قصة بسيطة لزوجين تجيا يوان وفان سوسو رجعا معاً إلى المدينة بعد أن قضيا فترة الفرقة الإنتاجية الزراعية بالريف. يبحثان عن مكان يتزوجان به. ولكنهما لم يجدا. أبدع الكاتب وانغ منغ فى وصف التداعيات الفكرية لديهما للكشف عن ملامح تغير المجتمع فى بداية الفترة الجديدة. فى براعة فائقة صور المشاكل المختلفة وليدة المجتمع الجديد من خلال النشاطات النفسية المتصارعة وما يكنه المرء من رغبات وآمال حميمة فى داخل نفسه. أما قصة " الفراشة "وهى معقدة إلى حد ما. نجد أن وانغ منغ قد ضغط القصة ذاتها فى لحظة ذكريات. وصف التداعيات النفسية عند تجانغ سى يوان نائب الوزير. مستخدماً استرجاع الذكريات المختلفة وهو جالس فى سيارة جيب فى طريق عودته إلى مسقط رأسه. و حيث التدفق الفكرى المتواصل بين تحمل المسئولية والندم والتحقيق والانهيار والأمل والترقب. . .

تشخيص الرؤية: أصبح تغير رؤية السرد سلاحاً سحرياً لدى أدباء القصة الجدد وذلك لأن هناك تأثيرات مختلفة نكتسبها خلال قراءة وجهات الرأى المختلفة. إن أسلوب السرد التقليدى باستخدام ضمير الغائب الفاهم العالم بمواطن الأمور. بالرغم أنه ينقل كل الأشياء الخفية لكل المهام و الأعمال إلى

القارئ. إلا أن القارئ من الممكن أن يكون لديه تساؤلات: كيف عرف كل هذه التفاصيل؟ ومن أين أتى بكل هذه المعلومات؟ ويشعر القارئ حينئذ أن الوصف الموجود بالقصة ما هو إلا تأليف الأديب نفسه ليس حقيقياً. لا يمكن أن يقنع القارئ. كذلك استخدام أسلوب السرد بضمير المتكلم.إن كان يشعر القارئ بالقرابة والمودة. إلا أنه يشعر أيضاً بضيق هذه الرؤية وحدوديتها. لا تكفى لإبراز مدى عمق واتساع الحكاية؛ لذلك أصبح اختيار أسلوب تيار الوعى عند السرد. أى تشخيص الرؤية لنص الحكاية. هو اختيار كثير من الأدباء دون سابق اتفاق. تقيد وانغ منغ فى قصة "صوت الربيع" بتصوير رؤية آيى تجى منغ فى سرد الحكاية .وفى قصة "عيون الليل" سرد الحكاية كلها من خلال رؤية تشنغ جاو. وفى قصة "حلم البحر" تقيد برؤية ميا وكه فى سرد الحكاية. وفى القصة البسيطة "رايات الطيارة الورقية" سرد الحكاية من خلال رؤية فان سوسو وكذلك فى قصة "الفراشة" كان تجانغ شى يوان يقص الحكاية من خلال تداعياته الفكرية الداخلية ... . ليس فقط اعتمد على رؤية الشخصيات فى سرد الحكاية. إنما جعل الإحساس يصل إلى حد كشف الشخصية الراوية. وتتحول الحكاية فى كثير من مراحلها إلى حدث نفسى. والأكثر من ذلك صور الشخصيات وهى تكشف عن مكنونات نفسها. صور فى قصة "الفراشة" أن تطورت العلاقة بين خاى يون وتجانغ سى يوان لتصبح "حدث نفسى" لتجانغ سى يوان ذاته. والصحفى تجانغ. والعم يجانغ. ونائب الوزير تجانغ. وغاص فى عمق العلاقة بينهم يعيد الذكريات. يحب. يحمل المسئولية. يتأمل. يشتاق. ينقد ذاته ويتساءل مع نفسه وغير ذلك من النشاطات النفسية المتتالية. كذلك تحولت العلاقة بين تجانغ سى يوان ودونغ دونغ لتصبح "حدث نفسى" أيضاً لتجانغ سى يوان ذاته والصحفى تجانغ ونائب الوزير تجانغ. صور أيضاً التداعيات النفسية للعلاقة المضطربة بينهم صور حالة الارتداد من اضطراب ثم تصالح ثم اضطراب ثم تصالح. ألوان الحب. القلق والاستجواب والأمل والترقب والهدوء. .... تحولت القصة إلى تصوير ذكريات ومونتاج ومونولوج داخلى إن كان مباشراً أو غير مباشر يوضح رؤية الشخصيات المختلفة من خلال رؤية شخصية واحدة مما يجعلنا نتعاطف معهم جميعاً ونتقبلهم كلهم. هذا الأسلوب يختلف تماماً عن استخدام أسلوب السرد بضمير الغائب العارف كل شيء مما يزيد من فاعلية التأثير وعمق الانطباع عند القراءة.

‹ اللغة الشعرية: إذا قلنا إن الأديب وانغ منغ قد استفاد من قصص الحداثة الغربية فى الثلاث نقاط السابقة، إلا أن براعة الإحساس باللغة وشاعرية الحديث عنده هو من نبع موهبته الفطرية وسعيه الفكرى. يقول الأديب وانغ منغ إن القصة ترتكز على ثلاثة عناصر أساسية؛ وهى الحكاية والشخصية واللغة. فكل قصة قد تتميز بأسلوبها اللغوى الخاص. أما ما يسمى بأسلوب اللغة الشعرية. وهذا نوع من الإحساس والعاطفة واللذة والمتعة؛ لأن جمال فن القصة يكمن فى كونها ممتعة وجذابة ومشوقة. هذا اللون من الشعور ما هو إلا إحساس داخلى فى عمق النفس. حينما يطفو يصبح من كيان القصة. وسريعاً يكون نوعاً من الوعى والتذوق الفنى. فإذا عبرنا عن الحياة بكل ما تكنه من روح وجمال وإيقاع وهذا الثراء والتغير المستمر والعقد و المشاكل كانت قليلة أو كثيرة. بسيطة أو صعبة. تُظهر روح هذه الحياة ونغمها. مضافاً إلى ذلك وعى وتأثير الكاتب بها وفيها. هذا كله بالتأكيد يجعلنا نشعر بخلق عالم فنى جديد. إذ كيف نعبر عن عمق هذه العاطفة ؟ هذا يتطلب ابتكاراً جديداً وإبداعاً فى لغة القصة. لقد دفع وانغ منغ بلغة قصصه التى ظهرت فى بداية الفترة الجديدة فى ثمانينيات القرن العشرين إلى أسمى درجات البراعة. تميز أسلوبه اللغوى بالحداثة والحيوية والتفاعل والتأثير والإيقاع الموسيقى وروح الشعر الخاص به. قال عنه النقاد "إن وانغ منغ ابتكر"" كرنفال لغوى "كما قالوا عنه. إن له لغة "أسلوب ساو الأدبى "وأسلوب ساو الأدبى هذا أسلوب للشعر الصينى القديم تميزبه شعر "لى ساو" للشاعر الصينى القديم تشيو يوان (٣٤٠ق. م – ٧٨ ق. م) فى عصر الممالك المتحاربة (٤٧٥ ق. م – ٢٢١ ق. م). إن هذا التميز اللغوى الواضح عند وانغ منغ خلق عالمًا لغويًا فنيًا خاصًا فى القصة فى الفترة الجديدة فى الصين .

ومن الإسهامات المهمة التى قدمتها " قصص تيار الوعى " للأديب وانغ منغ لفن القصة الصينية فى الفترة الجديدة: تجنب المبالغة فى وصف مظاهر الحياة الخارجية للشخصيات التى لا قيمة لها التافهة والبسيطة والتى اعتاد وجودها فى القصة. على الكاتب من خلال حركة وعى الشخصيات والنشاطات الذهنية المستمرة والذكريات المعقدة المتشابكة. التوسع. الإطالة. المقارنة. التكرار. المونولوج النفسى. النقد الذاتى وغير ذلك. أن يتعمق بأسلوبه الخاص إلى أغوار النفس للشخصيات. إلى العالم الداخلى للإنسان. ثم من خلال هذا العالم الداخلى بين الإنسان والآخرين يصور ملامح العصر ومشاهد تغير المجتمع. اتخذ بساطة الحكاية كنقطة البداية. اعتبر زمن النص نقطة أساسية والوصف النفسى المتحرك الثرى سمة مهمة. كما اعتبر لغة المشاعر هى النقطة البارزة فى القصة وأيضاً تصوير عالم النفس للشخصية غاية الحكاية. هذه هى أهم سمات فن السرد القصصى عن وانغ منغ فى بداية الفترة الجديدة. حيث تميز بالقوة المؤثرة والتنوع ومواكبة عصر الانفتاح والتغير. إن هذا التغير الثانى لفن القصة عند وانغ منغ قد ساعد القصة الصينية المعاصرة للتوجه نحو طريق الحداثة. وكذلك أرسى مكانة وانغ منغ العالية فى تأسيس مدرسة "تيار الوعى" فى مجال القصة الصينية المعاصرة

المرحلة الثالثة: "خليط الألوان " " الطعام الصلب " المجاز والرمز أصبحا هما أهم عناصر التكوين القصصى الأساسية. إيماءات المعنى السطحى إلى مدلول أعمق والتوجه نحو المغزى الفلسفى والثقافى.

فى الوقت الذى نشر فيه الأديب وانغ منغ قصص تيار الوعى السابقة .نشر أيضاً لوناً آخر من القصص القصيرة "خليط الألوان "سنة ١٩٨٠ ثم " الطعام الصلب " سنة ١٩٨٩. أثارت هذه القصص جدالا آخر. وكان السبب هو حدوث تغير آخر جديد فى فن القصة عند وانغ منغ. لقد استخدم الكاتب أسلوب المجاز والرمز فى الكتابة. بعد أن نشرت قصة "الطعام الصلب" سنة ١٩٨٩ تعرض وانغ منغ إلى موجة نقد عنيفة. فقد استنكر البعض إيماءات وتلميحات وانغ منغ فى هذه القصة. فى محاولة لنصب فخ سياسى آخر له ولأعماله. لكن يبدو أن هناك سوء فهم. "فالإيماءات "عادة تشير إلى شىء بعينه. ولكن تراكيب المجاز والرمز تشير إلى معانى وأشياء كثيرة. إنها الكتابة الواقعية الجديدة. فنشعر فى قصة "الطعام الصلب " أنها تحكى الحقيقة بعينها. فهى تقص حكاية فشل تغير الطعام فى " عائلتى " بسبب سلطة الجد الأكبر. بالرغم أن هناك محاولات كثيرة لتغير هذا الطعام. ولكن فى النهاية. لا مفر من أنه يرجع مرة أخرى إلى وضعه الأصلى الحساء الخفيف. الخضر الملحة. شرائح العيش المحمر. شعرية الصويا المحمرة. هذا هو المضمون الأساسى الذى قدمته لنا القصة. إنها الحقيقة. من منطلق أن" هذا الشىء يشير إلى ذاك الشىء " نشعر أن هذا المضمون ما هو إلا خلفية. لكن المغزى الذى يشير إليه هو المهم. ذاك المغزى ليس شيئاً واحداً. فقد يكون عدة أشياء. هذا هو أسلوب المجاز والرمز فى الأدب. لقد كتب وانغ منغ "الطعام الصلب " ليصبح هو الرمز. أما المغزى من هذا قد يكون عدة أشياء تمتد إلى زمان بعيد. لتصبح نوعاً من " القصور الذاتى ". مهما حاول الناس تحريكها. لا يمكن أن تتغير. تتحرك فى مكانها. وفى النهاية تعود إلى أصلها مرة أخرى. هذا يوضح أنه من الصعب تغير شىء يتميز" بالقصور الذاتى" قد تكون هذه ليست كتابة واقعية. فقد تحولت إلى مغزى عميق مفهوم فلسفياً. مثل هذا الحكايات قد تكون شبيهة بخرافة "سيزيث" القديمة حيث عاقبت الإلهة سيزيث وجعلته يرمى حجراً ضخماً إلى قمة الجبل. لكن هذا الحجر الضخم لثقل وزنه كلما رماه إلى أعلى الجبل. تدحرج من أعلى الجبل إلى أسفل الجبل. اضطر سيزيث دون أمل أن يعيد رمى الحجر الضخم إلى قمة الجبل عدة مرات ولكن دون فائدة. إنها حكاية خرافية لا يقبلها العقل لكن "الطعام" فى قصة وانغ منغ "الطعام الصلب" يمثل هذا الحجر الضخم. مهما حاول الناس تغيره بأية طريقة. فهو مازال صلباً. يعود لحالته الأصلية هذا حكاية حقيقية إن كانت حكاية سيزيث حكاية خرافية فى رأى الأوروبيين لكنها ذات

مغزى. أما الصينيون يرون أن "الطعام الصلب "حكاية واقعية حقيقية مليئة بالمغزى الثقافى والاجتماعى الصينى. إن قصة "الطعام الصلب" للأديب وانغ منغ ذو مغزى فلسفى أيضاً فمن الممكن أن هذا الطعام الصلب يشير إلى التقاليد أو العادات أو الأفكار أو الاتجاهات أو الأساليب أو الدراسة أو السياسة أو الكرامة أو الأخلاق أو المجتمع أو غير ذلك...... كل هذه الأشياء تشبه هذا الطعام فى الصلابة من الصعب تغيرها. وأيضاً تشبه الحجر الضخم الذى رمى به سيزيث إلى قمة الجبل ولكنه تدحرج وعاد مرة أخرى إلى مكانه الأصلى. هكذا قصة "الطعام الصلب" لها معنى سطحى ومغزى أعمق. المعنى السطحى هو فشل تغير طعام هذه الأسرة بسبب تدخل الجد صاحب السلطة العليا. وأما المدلول الأعمق فهو متعدد ومتنوع يترك لرؤية القارئ كل حسب فهمه للقصة. استخدام أسلوب المدلول عند وانغ منغ لم يزيد الفن القصصى لوناً جديداً فقط وإنما المهم جعل للقصة بُعداً ومغزى فلسفياً وثقافياً متنوعاً. لم يتعمق وانغ منغ فى هذه التجربة كثيراً ولذا مازالت تبدو ضعيفة. ولا يمكن أن نقارنها بنجاح " قصص تيار الوعى " عنده.

المرحلة الرابعة: "سلسلة المواسم"

تجربة شجاعة: ماذا يقول؟ كيف يكتب؟ فى روايته. أكسبت وانغ منغ نجاحاً كبيراً جديداً، نصف الأديب وانغ منغ بأنه شاهد على تاريخ وحياة المجتمع الصينى على أكثر من خمسين عاماً. منذ النصف الثانى من القرن العشرين. هذا الحياة بكل ما فيها من عمل وتجارب رسبت داخله ثروة فكرية ثرية. لا يمكن أن يتركها تضيع هباء. إن فترة ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين تعد أزهى فترات الإبداع عند وانغ منغ. فهى بداية مرحلة أخرى جديدة فى مشوار فنه القصصى. ميلاد سلسلة "روايات المواسم" وهى تتكون من أربع روايات: "موسم الحب". "موسم فقدان الاتزان". "موسم الكرنفال" ثم "موسم التردد". من الممكن أن نترجم كلمة "موسم" على أنها "فصل" مثل فصول السنة. ولكنى فضلت استخدام كلمة "موسم" لأنها تمثل مرحلة فى عمر المجتمع الصينى تمر واحدة تلو الأخرى. وتعد هذه الروايات الأربعة أهم الحصاد الأدبى عند وانغ منغ. فلديه الخبرة والجرأة التى تؤهله لكتابة مثل هذه الروايات التى أضافت إلى نجاحه نجاحاً جديداً. أود أن أوضح نقطتين: النقطة الأولى: أن وانغ منغ بعد أن تجاوز الستين من عمره. يسجل تاريخ نصف قرن مر على تأسيس جمهورية الصين الشعبية. بالرغم أن قلمه مازال مفعماً بمشاعر الحماس. لكن الأكثر وضوحاً هو رؤية وتأمل أديب مليء بالخبرة فى ذكريات " الطريق الذى سلكه". والنقطة الثانية: هذه هى المرة الأولى التى يكتب فيها وانغ منغ روايات. (بعد تجربته الأولى "يعيش الشباب" سنة ١٩٥٣) فقد كان يكتب منذ نهاية سبعينيات وبداية ثمانينيات القرن العشرين القصة القصيرة. ومازال مجال القصة القصيرة يعد محدوداً نوعاً ما، لذلك فإن مصدرها اللغوى من الممكن أن يكون محدوداً أيضاً. من الممكن من خلال الذكريات والمونولوج الداخلى والتواصل الفكرى والعاطفة والجرأة والحزن والفرح والغموض أن تصل إلى مؤلفات تفيض بالإيحاء الشاعرى والعاطفة. مفعمة بروح العصر؛ ولكن الرواية هى عمل أدبى ضخم لابد أن يتسع مصدرها اللغوى. تعبرعن الشخصيات المختلفة وحياتهم المليئة بالعقد والتنوع وتصور الحياة الاجتماعية بكل ما فيها من مظاهر مختلفة. فإذا كانت الرواية بأكملها تفيض بالمشاعر والعاطفة. ليس لأن الأديب لا يستطيع أن يفعل ذلك. لكن هذا لا يعود بالفائدة على القارئ. فالمبالغة فى الوصف المتكرر ذات المغزى الشعرى. يجعل القارئ يشعر بالسأم وقد يترك الرواية. إن هاتين النقطتين لهما علاقة وثيقة بإبداع الفن القصصى "لسلسلة المواسم" عند وانغ منغ.

أما ماهية وكيفية "السرد" الروائى. نتساءل ماذا أبدع الأديب وانغ منغ فى فنه الروائى؟ ما أن ظهرت هذه الروايات حتى أشاد بها النقاد. إن الأديب وانغ منغ يقف أعلى قمة تاريخه الأدبى. كل ما رآه وعاشه خلال مراحل تطور المجتمع الصينى على مدار عشرات السنين يعد كالدرر الثمينة. يبدو من خلال رواياته الأربعة أنه قد أعد تخطيطاً منظماً لاسترجاع التاريخ. كان له نقطة ارتكاز عميقة وجديدة انطلق منها. يسجل حياة المجتمع الصينى بكل ثراء ووضوح. تصف " سلسلة المواسم"

الأحاسيس الثورية السامية والعواطف الجميلة وطموح الشباب والوطنية الخالصة والصداقة الغالية. كذلك أيضاً تصف تاريخ التطور الفكرى للمثقفين. لكن ليس هذه هى النقاط الأساسية. إن موضوع الروايات تركز على توضيح "نموذج الوعى الاجتماعى" على مدار عشرات السنوات. أيضاً يوضح لماذا الصينيون يحققون نجاحاً فى الوقت الذى تجنح فيه الحلول العميقة عن مسار التطور مرة بعد الأخرى. تصور لنا "سلسلة المواسم" تاريخ حياة المجتمع الصينى قبل بداية التغير منذ الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات من القرن العشرين. يصور الكاتب فترة من حياة بعض المثقفين والكوادر الثورية أمثال تشيان ون وتجاولين وتجو بى يون وآخرين يختلفون بعضهم عن بعض فى مصائرهم وشخصياتهم وثقافتهم وإمكاناتهم وهواياتهم ولكنهم يعيشون جميعاً تحت سقف مجتمع واحد واسع. عاشوا جميعاً نفس الظروف الاجتماعية. اتفقوا معاً على أسلوب الحياة المتشابه لذلك تكون لديهم " نموذج وعى اجتماعى " متشابه. من المستحيل ألا ترتبط مشاعرهم وأنظارهم ونفوسهم بهذا النموذج الاجتماعى. من أهم نقاط " نموذج الوعى الاجتماعى" الذى وصفه وانغ منغ هو تكوين التضاد الثقافى فى المجتمع مثل " حزبى " وغير حزبى ". اشتراكى " وغير اشتراكى ". ثورى " وغير "ثورى ". " التقدمى" و"الرجعى". " اليسارى" و " اليمينى " " حزب التمرد " و "حزب الرأسمالية ". كل هذه الثنائيات المتضادة لابد أن تصل فى النهاية إلى هيمنة أحدهما على الآخر ولكن بعد كفاح. فالأول لابد أن يواجه الثانى بالشكوى والنقد والنصيحة والهجوم. والثانى لا يمكن أن يتحمل عن اقتناع من الصميم هذه الشكوى والنقد والفضيحة والهجوم، ويقوم بفحص ونقد ذاته بصدق ثم يكشف عن خطئه ويغير من نفسه وفى النهاية يقدم الولاء تحت راية الأول. إن أهم شىء ذات معنى ومغزى هو أن " نموذج الوعى الاجتماعى " هذا لديه قوة عميقة لتجاوز كل ذلك. فهو ليس بحاجة إلى قياس أو التحكم فى المشاعر أو أفكار كل الناس. فمهما كانت مكانتك أو مهاراتك أو مؤهلاتك أو مقدرتك عالية فمن الممكن فى يوم واحد أن تسقط مكان الثانى حينئذ يجب عليك أن تتحمل بصبر نقد وشكوى وفضيحة الأول وتتلقى منه المساعدة للتغير. إن تبادل المواقع من الممكن ومن السهل أن تحدث. ولكن هذا النموذج لا يمكن أن يتغير لا فى يوم ولا فى عشرات السنوات ولابد للجميع أن يتبع مسار هذا النموذج الاجتماعى. تميز وانغ منغ فى روايات" سلسلة المواسم " بالرؤية الشاملة والتنوع الذى لا مثيل له. والتحرر والتفتح والوضوح والتغير. هذا فكرة سريعة عن مضمون روايات المواسم. فقد برع وانغ منغ فى اختيار ماذا يكتب فى الروايات أما كيف يكتب ؟ فقد استخدم وانغ منغ تكنيك السرد والارتداد لقصص تيار الوعى وتداخل الزمان والمكان المليء بالحركة والمعارضة والذكريات والسخرية والخيال والمونولوج الداخلى والمقارنة والمجاز والمبالغة والفكاهة والكوميديا والجرأة وغير ذلك. كان يهدف وانغ منغ إلى تأكيد تميز هذه السلسلة بالمضمون الجاد. قد وصف النقاد أسلوبه بأنه مثل " أسلوب الكرنفال " أو " أنه أسلوب متنوع الأشكال " أو " أسلوب لى ساو ". وأرى أن كل هذه الآراء قد تكون لها حجة منطقية وأيضاً الفرق بينهم ليس كبيراً. المشكلة الأكبر أن هناك من تفهم لغة وانغ منغ على أنها لغة مستهجنة ومشوشة غير بليغة. وكان رد وانغ منغ عن أسلوب كتابة رواياته الأربعة قائلا: "لقد كتبت سابقًا كثيراً. إن الرواية ليست قصة طويلة إنها حياة. عالم. تاريخ. جغرافيا. مذكرات. رسائل. أسرار. نصائح. ذوق. وفن. وضمير ". كما يبدو أن مفهوم الرواية عند وانغ منغ واسع عميق. فهو متأثر بدراسة الرواية الصينية الكلاسيكية " المقصورة الحمراء ". فمثل ما نجد فى رواية "المقصورة الحمراء " السماء بها الفلك والأرض بها الجغرافيا وما بينهما الشعر والغناء. الدُوّبيت. ألغاز الفوانيس. الفكاهة. اللغة الدارجة. الوصفة الطبية. الرسالة. النصيحة. مرسوم الإمبراطور. أوامر القصر. حتى يبدو أن الحياة ليس بها غير تلك المفردات. كل ذلك ينصهر معاً. ويكون عالم القصة ذا الأحاديث العامية الصاخبة. هكذا " سلسلة المواسم" تعمق وانغ منغ فى جوهر الأسلوب الأدبى لرواية " المقصورة الحمراء " ولكنك لا تشعر بأى أثر للتقليد. بل ترى فى "روايات المواسم" وصف للمشاهد وحوار الشخصيات والمونولوج الداخلى

والتعبيرعن العاطفة الشعرية وأحاديث عتاب وتأنيب النفس وذكريات وعقد.كما تجد أيضاً الأغانى السوفيتية. والهتافات الشائعة. ومقتطفات من أقوال ماو تسى تونج. والفكاهة. وأوامر الجيش الأحمر. الملصقات الجدارية. الأقوال الشعبية وغير ذلك..... إنها نسيج متداخل معاً. يكون عالماً من اللغة المليئة بالصخب والضجيج. ولكننا نلاحظ أن هذا النسيج اللغوى الذى تميز به وانغ منغ له تكنيك خاص غير تقليدى. أكثر الكلمات الشائعة الدارجة من الممكن أن يستخدمها فى أبلغ وصف دقيق محدد شديد البلاغة. الكلمات المبتذلة السمجة نجده يستخدمها فى مناسبات ومواقف جادة. أكثر كلمات المبالغة يستخدمها فى تفاصيل تحتاج إلى عمل فى غاية الدقة والإتقان والعناية. مفردات الحرب تستخدم فى إشكاليات الطعام والملبس. الجمل البلاغية للشعر تستخدم فى وصف المشاهد الأكثر فكاهة وضجيجاً. وغير ذلك كثير هذه اللغة المليئة بالأوضاع الخاطئة والتهجين والتقليد والقص واللصق والكوميديا والمزاح. سعى وانغ منغ فى توظيفها بأسلوب غاية فى الروعة والتميز. يجعل القارئ يستمتع بالقراءة لا يشعر بالسأم أو التناقض. وأيضاً تشعر القارئ بأهمية المضمون وعمق المغزى وبساطة الأسلوب وجادية اللغة. إنها موهبته وبراعته التى تميز بها منذ أن بدأ مشواره الأدبى. اخترت قصة "الفراشة" لعرض أسلوب تيار الوعى عند الأديب وانغ منغ. وأود أن أكون موفقة فى هذا الاختيار.

تعد قصة " الفراشة " من أحب الأعمال القصصية القريبة لقلب الأديب وانغ منغ وهى تعد شبه ترجمة ذاتية له للتشابه القريب بينه وبين البطل تجانغ سى يوان. فهى من أجمل الأعمال الأدبية التى تتميز باستخدام تكنيك أسلوب السرد لقصص تيار الوعى. وتتمتع بقدر كبير من استرجاع الذاكرة. إن تجانغ سى يوان بطل القصة يعد شخصية فنية تتمتع بوعى ذاتى شديد الدقة والمسئولية. يبحث فى الذاكرة اختلافات النفس. يلجأ دائماً إلى استرجاع الذكريات. قليل الخبرة. صادق. كان يعمل مرشداً فى جيش الطابور الثامن. بعد أن دخل المدينة عمل نائب رئيس لجنة الرقابة العسكرية واستمر حتى وصل إلى أمين سر لجنة الحزب بالمدينة. كان منصبه يرتفع يوماً بعد يوم. وكانت حياته تسير هادئة رغدة يوماً بعد يوم. وكان نبض النضال الطبقى يشتد لديه يوماً بعد يوم. ولكن المسافة بينه وبين الناس كانت تزداد بُعداً يوماً بعد يوم. وهذا بسبب أن خادم الشعب تغير وأصبح سيد الشعب. إنه يسارى مثابر يغير حياة الآخرين. لقد ترأس عدة حركات. ولكن فجأة تحول الكادر القائد المزهو بنفسه فى غيم ظلام إحدى الليالى إلى "كومة من براز الكلاب تتقزز منه النفوس". حدث هذا فى أثناء الثورة الثقافية. تغيرت حياته بواسطة آخرين. تعرض للنقد والفضيحة. وقاسى العذاب. طأطأ رأسه واعترف بذنبه وأخيراً دخل السجن. كل هذا جعله يشعر كأنه يبدو غارقاً فى حلم. وفى النهاية تابع حزب الرأسماليين. سيئ الحظ. أحنى رأسه واعترف بذنبه. "أمازال هو تجانغ سى يوان الوقور المهيب. مشرق الطلعة القابض على السلطة". هذا ما استعصى عليه فهمه. "ربما يكون كابوساً أو خطأ أو دعابة شرسة". عندما خرج من باب السجن. أصبح كالفراشة الوحيدة الساكنة. فلم يعد شيئاً ولم يبق هناك أى شىء. هناك فى القرية البعيدة. إنه العم تجانغ الذى يحمل سلة الروث على الطريق الجبلى الوعر. إنه العم تجانغ الذى يحب أكل الخضر المملحة ذات الماء العكر الموجودة فى منزله بمسقط رأسه منذ ثمانية عشر عاماً منذ أيام الجمهورية الصينية. إن أيام الشقاء جعلته يكتشف الوجود الحقيقى لنفسه. اكتشف النشاط المفاجئ الذى يجرى فى جسده. وجد قيمته الذاتية. اقترب من أقاربه فى مسقط رأسه فكانوا كالأسرة الواحدة. إنه العم تجانغ حقاً. وبعد أن استعاد عمله. وهو يدخل فناء لجنة المدينة الفسيح من جديد. لقد كان يعلو باستمرار. فكلما تقدم تغير وتكلم بصوت مرتفع. فى ذلك الوقت كان وجهه يحمر. اكتشف أنه تغير. ولذلك بدأ يبحث ليستعيد ما ضاع منه. يبحث ليستعيد نفسه." إنه العم تجانغ " ولكن فجأة تغير وأصبح الوزير تجانغ ثم تغير وأصبح العم تجانغ إنها تقلبات الحياة تعلو وتهبط فى نطاق الدوائر الحكومية. كل هذا يجعل المرء يتذكر الخرافة القديمة " تجونغ شنغ يحلم أنه فراشة ". تجونغ شنغ حلم أنه

تغير وأصبح فراشة. وبعدما استيقظ لم يستوضح من هو! لماذا هو! لم يعرف إذا كان تجونغ شنغ تحول إلى فراشة. أم أنه فى الأصل فراشة ثم تحول فى الحلم وأصبح تجونغ شنغ. لقد واجه تجانغ سى يوان نفس المأزق. ولكن تجانغ سى يوان لم يكن تجونغ شنغ. لقد استعاد نفسه فى النهاية. لقد اكتشف علاقة ما بين أمين السر تجانغ والعم تجانغ ونائب الوزير تجانغ. إنه الترابط الوثيق بينه وبين جماهير الشعب. إنه " جسر مليء بالمجد والشرف والفخ والشرك". فقط يجب أن تجعل هذا الجسر قوياً متيناً سالكًا دون أى عوائق. بذلك يمكنك أن تحمى نفسك. تحمى روحك من التغير مرة أخرى. إن هذه الروح هى علاقة الدم مع الشعب. إنها السريرة النفيسة لدى كادر الحزب الشيوعى. إنها حقاً القضية التاريخية المهمة التى يسعى الكاتب من خلال القصة أن يعى الناس لها ويتأملوها بعناية. فى حياة تجانغ سى يوان امراتان. تمثلان جانباً مهماً تمكنا من تغير روح تجانغ سى يوان. زوجته الأولى خاى يون بينهما معرفة وحب حتى فى مراحل التغير والانفصال. إنها مراحل تغيره من خادم الشعب إلى سيد الشعب. أما زوجته الثانية ماى لان تشبه الكماشة فقد جذبته إلى عش يتمتع بالهدوء والصفاء. يشعر بالارتياح والطمأنينة ويحيا حياة الترف الفاخر. هذا جعل المسافة بينه وبين الشعب تزداد بُعداً. إن انتحار خاى يون وعدم الانسجام مع ماى لان هما العنصران الأساسيان اللذان يرجع إليهما سبب التغير فى حياته. يسترجع ذكرياته ... إنه يتحمل مسئولية موت خاى يون والاختيار الخاطئ لماى لان. كل ذلك ينشرعلى القصة جواً مليئاً بالوعى بالذكريات. مما يجعلنا نسير مع الخط الفكرى لتجانغ سى يوان ونسترجع تاريخ حياتنا. ما المسئولية التى يجب أن نتحملها؟ نسترجع مكانة وقيمة أنفسنا فى الحياة. نمارس التحقيق الذاتى مع أنفسنا والمراقبة الذاتية. إن تجانغ سى يوان يعد من صور الشخصيات النادرة فى رواق الأدب الصينى المعاصر فهو يتمتع بحياة داخلية ثرية ومعقدة. فأى طريق يسلكه لابد أن يكون هناك مغزى عام يتميز بإيجاز محكم ويتمتع بعموميات ثابتة. إن هذه القصة هى إحدى الأعمال الناجحة لوانغ منغ بعد أن صعد مرة أخرى إلى الساحة الأدبية. استخدم أسلوب تيار الوعى .صور من خلال أشكالْ المونولوج الداخلى والتحليل النفسى. والتواصل الفكرى. والعقد والتغيرات النفسية رحلة ثلاثين عاماً من صعود وهبوط تجانغ سى يوان فى الحياة بحلوها ومرها. لقد حطمت القصة الترتيب الزمنى فكان الزمن يتداخل من الماضى إلى الحاضر ثم الماضى. إن قصة "الفراشة" تحتوى على ثلاثة عشر عنواناً صغيراً. فمن الممكن أن نقول إنهم ثلاث عشرة مرحلة من الحياة. تتكون أمامنا فى صور مرتبة ومتداخلة. تبدأ القصة بلقطة تجانغ سى يوان وهو يجلس فى عربة صغيرة يستدعى كل هذه الذكريات. لقد ودع على التو القرية وتشيو تشيو ودونغ دونغ وكل أهالى القرية. ثم شخص عاد بخفى حنين يجلس على قمة عربة المنسفة شارد الذهن غامض الشعور حياته الماضية كأنها رذاذ مطر أو دخان السحب تتفجر أمام شاسة عينيه. بيئة محددة. أحاسيس غامضة. يتكون منها هذا الأسلوب الفنى الخاص. إنه موفق تماماً. تنساب أحاسيسه وتقفز تارة. تتلاشى تارة. تتواجد تارة أخرى فى المدينة وتارة فى القرية. حيناً نائب الوزير تجانغ. وحيناً العم تجانغ. تخفق ذكرياته إلى الأمام وإلى الخلف لا يلتزم بمدار ثابت ولا يتأثر بحدود الزمن. لا يتقيد بحدود الحبكة ويصور تركيبات نفسية حرة. من مميزات أسلوب التعبير فى تيار الوعى الذى استخدمه وانغ منغ هو أنه بالرغم أن الوعى يتدفق بكمية كبيرة فى القصة. المونولوج الداخلى تداعيات الأفكار القفز الارتداد. ولكن لا يوجد بها شيء معقد محير أو مشاعر مبهمة يصعب فهمها. هذا لأن وانغ منغ حينما استخدم أسلوب تيار الوعى. ورث وطور سمات قصة "الرابع من مايو". ومن أهم سمات تيار الوعى فى هذه القصة هو اتحاد التكوين النفسى (الوصف النفسى) مع تكوين الحبكة (وصف الحبكة). إن الإبداعات الطليعة الجديدة للأديب وانغ منغ تعد إسهامات مهمة فى سماء الأدب الصينى فى المرحلة الجديدة؛ ولذلك أطلق عليها النقاد قصص " تيار الوعى الصينى ".■

الملف السابع

محور الرواق

- التمثيل الثقافى وتلقى الرواية
تجربة النقد العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر

- التبئير – ميك بال

- فن الرواية وعلم التاريخ

- إشكالية الجدل بين المتناقضات

- السَّارد الاثنوجرافى فى عالم الغيطانى الروائى
(رواية شطح المدنية نموذجًا)

- إشكالية العامية فى النص الروائى رواية خان الخليلى نموذجًا

- رواية (الحارس) بين الينبوع والعباب

التمثل الثقافى وتلقى الرواية (تجربة النقد العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر)

د .سامى سليمان أحمد

(١)

حين يحدث الاتصال بين ثقافتين مختلفتين تبدو إحداهما أكثر احتياجًا إلى الأخرى؛ لأن الثقافة المستقبِلة أو المتأثرة تدرك، عبر كبار حَمَلتها المسئولين عن بلورتها، أن رصيدها من العلوم والفنون لم يعد قادرًا على الاستجابة لتحديات جديدة يشكلها الواقع التاريخى والاجتماعى الذى أفرزها هى ذاتها. و منذ بداية العصر الحديث، فى العالم العربى، اكتشف كثير من المثقفين أن الثقافة الأوروبية تقدم لهم كثيرًا من المنجزات التى يحتاجونها لتحديث المجتمع العربى فأخذوا يعملون، بطرائق شتى، على نقل ما يستطيعون منها، ولما كانت تلك المنجزات جديدة سواء بالنسبة لهم أو بالنسبة لأبناء المجتمع الآخرين؛ فقد كان على هؤلاء المثقفين أن يسعوا، من ناحية، إلى تقريب هذه المنجزات لأبناء المجتمع، كما كان عليهم، من ناحية ثانية، أن يكشفوا لهم عن الوظائف التى تستطيع تلك المنجزات الجديدة أن تؤديها للمجتمع العربى. ولكن تحقيق هاتين الغايتين كان يتطلب القدرة على اكتشاف الهويات الحقيقية لتلك المنجزات، و القدرة على استشفاف مكوناتها، ورؤية الجوهرى والعَرضى فيها. ويمكن أن نحدد تلك القدرات على أنها جميعًا علامات على ظاهرة واحدة، وهى ظاهرة التمثل الثقافى التى نقصد بها المسالك الذهنية التى يقوم بها أو يعتمد عليها أبناء ثقافة ما فى سعيهم للاستفادة من نتاج ثقافى قدمته حضارة أو ثقافة أخرى، وتنطوى تلك المسالك على عمليات فرعية متعددة من القياس والمماثلة والبحث عن الأشباه(١) وإخضاع المفاهيم القارّة فى الثقافة القومية لعدد من التحويلات كنقلها من مجال إلى آخر، أو تضييق الدلالات التى تنطوى عليها، كما يتم أيضًا استبعاد المفاهيم التى لم تعد قادرة على الاندراج فى الأشكال الجديدة المنقولة أو المُستهدَف نقلُها. وتهدف تلك الظاهرة، بما تنطوى عليه من عمليات متنوعة إلى أن تصبح الثقافة القومية المستقبِلة قادرة على امتلاك تصورات عميقة للأشكال والأنساق الجديدة والإفادة منها فى تلبية

إن تأسيس الأنواع الأدبية الجديدة، أو تحديث الأنواع الأدبية القائمة، يستند ـ بوصفه تحقيقًا لنمط من الاتصال الثقافى ـ إلى قدرة المؤسسة النقدية على استلهام توجهات التغير فى الواقع الاجتماعى والثقافى واستشراف إمكانات الأنواع الأدبية ـ سواء كانت من الأنواع السائدة والمتداولة، أو من الأنواع القديمة أو المندثرة أو المتوارية فى الدرجات السفلى من نسق

الأنواع السائد، أو الأنواع الجديدة التى أبرزها الاحتكاك بثقافة أخرى ـ فى قدرتها على الاستجابة أو عدم الاستجابة لتلك المتغيرات الحادثة فى سياق التلقى الاجتماعى للكتابة الأدبية. ويتطلب ذلك التأسيس تحليل الخيارات المطروحة فى السياق الثقافى واستبطان الإمكانات المختلفة التى ينطوى عليها كل منها، والقيام بعمليات ـ لا حصر لها ـ من التركيب والانتقاء وإعادة التشكيل لهذه المعطيات سعياً، من ناحية، إلى حدّ المهام الاجتماعية والجمالية التى تتطلب تحديث الأنواع الأدبية القائمة والمتداولة أو تأسيس أنواع أدبية جديدة، وعملاً، من ناحية أخرى، على بلورة مفاهيم لهويات الأنواع الأدبية الجديدة وتحليل العناصر الجمالية التى تؤلف كلا منها. وتبدو هذه العمليات عمليات ذهنية ثقافية؛ بمعنى أنها تتأسس على تحويل الخبرات ـ التى حصّلها النقاد ـ من أطرها العينية والمادية إلى صيغ مُعمَّمة تصوغ الحدود والمهام والمكونات الجمالية المساهمة فى بناء الأنواع الأدبية المحدثة والجديدة، ومن هنا كانت ذهنيتها أو طابعها الذهنى، ولما كانت تتم فى إطار الثقافة القومية وتستهدف علاج مُستجدَّات ناشئة عن تغيراتها، كما أنها تتم على مادة ثقافية ـ فإنها ـ لهذه الأسباب ـ توسم بأنها ثقافية.

وتكشف معاينة ظاهرة إبداع الأنواع الأدبية الحديثة (الرواية، المسرحية، القصة القصيرة) فى الأدب العربى ـ بداية من العقد الرابع من القرن التاسع عشر ـ عن أدوار التمثل الثقافى فى تلقى تلك الأنواع وتثبيتها فى الثقافة العربية الحديثة. فإذا كان من الثابت فى تاريخ الكتابة الإبداعية أن الأشكال التراثية، السردية والأدائية، قد مارست تأثيرات متنوعة على الأنواع الأدبية الحديثة(٢) فى تحققاتها العربية فإن تلك التأثيرات إن هى، فيما نرى، إلا شواهد على الأدوار التى مارسها التمثل الثقافى فى الممارسات الكتابية الممثلة لإبداع الأنواع الأدبية الحديثة فى الثقافة العربية.

ويمكن التعامل مع التصورات التى طرحها النقاد العرب فى مصر والشام، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، عن ماهية الرواية بوصفها نتاجاً لمجموعة من العمليات الذهنية الثقافية التى استهدفت الإسهام فى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الثقافة العربية عبر الكشف للمتلقين، المعاصرين لهؤلاء النقاد، عن الإمكانات الجمالية والاجتماعية التى تتضمنها تلك الأنواع، وذلك ما يعنى أن تحليلها لا ينبغى أن يتوقف فقط عند فك العناصر المكونة لتلك التصورات، بل يشمل أيضاً درس الآليات أو العمليات الذهنية التى استخدمها النقاد، كما يضم أيضاً وصلَ تلك العناصر ببعض المكونات الثقافية الأساسية التى سيطرت على مجمل خطاب الإحيائيين. ويتطلب تحقيق هذا الهدف تصنيف تيارات النقد العربى، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، من منظور رؤيتها للأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، وتحليل بعض تحولات النقد العربى التى أسَّست قبوله للرواية بصفة خاصة، من ناحية ثانية، ومعاينة الانتقال من منظومة كتابة الإنشاء إلى منظومة الأنواع السردية الحديثة، من ناحية ثالثة، ثم تحليل نموذج من كتابة نقاد المرحلة للكشف عن كيفية تبلور التمثل الثقافى وآلياته من ناحية رابعة. وتفضى معالجة هذه الجوانب الأربعة إلى الكشف عن هوية ظاهرة التمثل الثقافى وآلياته وطرائقه التى تفاعلت معاً فى تمكين الثقافة العربية من قبول الرواية بوصفها نوعاً أدبياً جديدًا.

(٢)

كان اتصال النقد العربى «الحديث» بالنقد الأوروبى نتيجة عوامل متعددة أبرزُها حاجته إلى متابعة الأنواع الأدبية الجديدة بالدرس. وكان ذلك الاتصال ـ فيما نرى ـ نقطة فاصلة فى تاريخ النقد العربى «الحديث»؛ فإذا كانت الأفكار الأوروبية قد عرفت طريقها إلى الفكر السياسى والاجتماعى العربى منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ على نحو ما يتجلى فى كتابات رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) وخير الدين التونسى(١٨١٠ ـ ١٨٩٠) وغيرهما ـ فإن النقد العربى «الحديث» قد ظل ـ حتى منتصف القرن التاسع عشر ـ يوصد أبوابه فى وجه المؤثرات الأوروبية. فلما أخذ إبداع الأنواع الأدبية الحديثة يعرف طريقه فى الثقافة العربية كان على النقد العربى أن ينشئ صلات بالنقد الأوروبى، وأن يفيد من هذه الصلات فى تلقى الأنواع الأدبية الجديدة وفى متابعة تطورات الشعر الغنائى أيضاً.

فى هذه المرحلة ـ التى تبدأ مع مطلع القرن التاسع عشر ـ كانت النهضة العربية الحديثة تتأسس، فى مصر والشام، وكان القائمون بأمرها ينشئون المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة، وكانت الصحافة والمطبعة والمدرسة الحديثة أهم تلك المؤسسات التى أثرت تأثيراً مباشراً فى توجيه النقاد وفى تحديد الوضعية الاجتماعية والثقافية لهم. ولما كانت النهضة محاولة لتجاوز تخلف قائم، من ناحية، وسعياً لإنشاء مجتمع جديد من ناحية ثانية، فقد كان هذان الهدفان يتطلبان إنشاء ثقافة جديدة أو متجددة. وكان ناقد النصف الثانى من القرن التاسع عشر مدركاً دوره فى الإسهام فى تشكيل تلك الثقافة الجديدة أو المتجددة، وذلك ما تجلى فى مواقف النقاد من مسائل الأنواع الأدبية الجديدة.

وإذا كان البعث أو الإحياء صيغة مسيطرة على كل مجالات الثقافة العربية ـ فى هذه المرحلة ـ فقد كان طبيعياً أن تسود هذه الصيغة فى مجال النقد الأدبى، وأن يكون النقد الإحيائى هو التيار «الوحيد» السائد فى ساحة النقد العربى حتى بداية العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ولكن معاينة مواقف النقاد الإحيائيين من الأنواع الأدبية الخديثة تكشف عن تنوع دال، يمكن حصره فى ثلاثة مواقف عامة، هى: الموقف التقليدى، والموقف التجديدى، والموقف التوفيقى.

يتأسس الموقف التقليدى على نواة محورها الاعتزاز بالشعر الغنائى بوصفه النوع الأدبى القائم فى أعلى هيراركية الأنواع الأدبية فى الممارسة العربية وفى النقد العربى الوسيطين، وكان ذلك الموقف يفضى بأصحابه إما إلى رفض الأنواع الأدبية الجديدة، أو السكوت عنها صمتاً تاماً ـ على الأقل فى ضوء ما وصلنا من كتابات ممثليه ـ والعكوف على اجترار التراث العربى البلاغى واللغوى وتقديمه إلى المتلقين من الأدباء والقراء بوصفه ضماناً لاستمرارية الثقافة العربية لمواجهة تغيرات المرحلة ومجابهة التحديات التى فُرض عليها أن تواجهها منذ اللحظة التى أدرك فيها العربى أن ثمة ثقافة أخرى تبدو ممتلكة لقيم مختلفة ـ على نحو جذرى دائماً، أو عرضى أحياناً ـ عن قيم الثقافة العربية التى كان يوقن ـ قبل تلك اللحظة ـ أنها القيم الحقة والمطلقة وحدها. ويتجلى هذا الموقف لدى عدد من «النقاد» منهم حسين المرصفى (١٨١٥ ـ ١٨٩٠) وحمزة فتح الله (١٨٤٩ ـ ١٩١٨) وغيرهما ممن غلب عليهم الانتماء إلى القائمين بتدريس علوم العربية فى المؤسسات التعليمية التقليدية أو التى كانت تتجدد دون أن يلتفت أبناؤها ـ إلا فى مرحلة تالية وقرب نهاية القرن التاسع عشر ـ إلى ظاهرة انتشار الأنواع الأدبية الجديدة لدى عدد «كبير» من الفئات الاجتماعية، وحينئذ يبدأ بعض ممثلى هذا الاتجاه يولون هذه الأنواع شيئًا من اهتماماتهم، وإذا كان نقاد ذلك الموقف قد ساهموا فى إحياء التراث اللغوى والبلاغى العربى الوسيط فقد حدد ذلك إسهامهم فى مجال نقد الأنواع الأدبية الحديث؛ إذ اقتصروا على الجوانب اللغوية المرتبطة بتصويب بعض الاستخدامات اللغوية الجديدة، على نحو ما يظهر فى كتابات إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦)(٣) أو غيره ممن توقفوا أمام جوانب الصياغة اللغوية على مستوى المفردة أو الجملة فى النصوص القصصية والمسرحية(٤).

وفى مقابل ذلك الموقف التقليدى كان ثمة موقف آخر يمكن وصفه بأنه الموقف التجديدى الذى تحلق أصحابه حول مقولة مؤداها أن الأنواع الأدبية الجديدة قادرة على أداء وظائف جمالية واجتماعية تحتاجها الجماعة العربية. ومن اللافت أن من كان يتبنون هذا الموقف كانوا من كُتّاب تلك الأنواع الجديدة، ولذلك تبدت مواقفهم فى المقدمات التى كتبوها لنصوصهم، وفى المقالات التى نشروها فى الدوريات المعاصرة لهم للحديث عن الحركة المسرحية الناشئة أو لتناول بعض الروايات التى كتبها معاصروهم. وكان طبيعياً أن يعتمد أصحاب هذا الموقف على الثقافة الأوروبية يستمدون منها ما قدمته حول وظائف المسرح والرواية، كما يستمدون منها المفاهيم الجمالية المؤطرة لأشكال الكتابة المسرحية والروائية المتعددة. ويتجلى هذا الموقف ـ بعناصره المختلفة ـ لدى عدد من الكُتّاب النقاد من أمثال: مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) وسليم النقاش (تـ ١٨٨٤) ونجيب حبيقة (١٨٦٩ ـ ١٩٠٦) وغيرهم. وقد نظر ممثلو هذا الاتجاه إلى الأنواع الأدبية الجديدة من منظور يعلى من شأن الوظائف الاجتماعية التى يمكنها أن تؤديها والتى رأوا أنها قد قامت بها فى المجتمع الأوروبى الذى

احتكوا بثقافته(٥). وإذا كان ما قدمه هؤلاء الكُتّاب النقاد من مفاهيم للوظائف التي يمكن لهذه الأنواع الجديدة أن تقوم بها يمثل نوعاً ما من التبرير للحاجة إليها، كما يمثل أيضاً محاولة لإقناع المتلقين بجدوى هذه الأنواع - فإن أبرز الإضافات التى قدموها إلى ذلك المجال «البكر» آنذاك تتمثل فى المفاهيم التى نقلوها عن النقد والأدب الغربى حول الأنواع الأدبية الجديدة، والتصنيفات التى أفادوها من الكتابات الأوروبية فيما يتصل بالأشكال المختلفة من النصوص الروائية والمسرحية، ثم فى محاولاتهم الواعية لإحداث ضروب من المواءمة - فى إبداعاتهم بصفة خاصة - بين ما ثقفوه من الاتصال بالأدب الغربى وما لاحظوه من استجابات المتلقين العرب لما قدموه من كتابات إبداعية.

وأما الموقف الثالث فهو الموقف التوفيقي ومداره سعىٌ إلى المواءمة بين الأشكال الإبداعية التراثية من ناحية والأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى نتيجة إدراك أصحابه الحاجة إلى تطوير الأشكال التراثية النثرية فى موازاة مع اكتشافهم الإمكانات التى تنطوى عليها الأنواع الجديدة مما يجعلها إضافة إلى الأدب العربى «الحديث». وكان ذلك الموقف يتجلي فى كتابات رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (١٨٠١ - ١٨٨٧) وعلى مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣). وتعد كتابات الطهطاوى والشدياق من الكتابات الأولى المتصلة بمسائل الأنواع الأدبية الحديثة، فيما قبل النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ولعل الأمنية التى قدمها أحمد فارس الشدياق الشاعر الكاتب - بعد عرضه فى «كشف المخبا» لمشاهداته ومعلوماته عن المسرح الأوروبى - أن تكون ذات دلالة فى الحاجة إلى المسرح - النوع الأدبى القديم فى الثقافة الغربية والحديث فى الثقافة العربية - بوصفه نوعاً كان قادراً على الإضافة إلى الأدب العربى القديم (وبودى لو كانت العرب نقلت عن اليونانيين شيئاً من هذه المحاورات كما نقلوا عنهم الفلسفة أو أنهم ألّفوا فيها)(٦). ورغم أن «أمنية» الشدياق تتعلق بالماضى/ التراث فإن دلالتها تنصرف، فى الوقت ذاته إلى الحاضر فتغدو ذات بعدين يشير أولهما إلى تقبل فكرة نقل تلك الأنواع الجديدة عن الأدب الغربى، على حين يكشف ثانيهما، ضمناً، عن أن تلك الأنواع قادرة على إثراء الثقافة العربية الحديثة، وهذا ما يفسر اهتمام أصحاب هذا الموقف بتناول كثير من المسائل الخاصة بالأنواع الحديثة.

وقد ظل ذلك الموقف متواتراً لدى كثير من نقاد النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ومنهم خليل اليازجى (١٨٥٦ - ١٨٨٩)، ولويس شيخو (١٨٥٩ - ١٩٢٧)، ونيقولا الحداد (١٨٥٧ - ١٩٥٤).

(٣)

رغم أن تعرف الثقافة العربية الحديثة على الأنواع الأدبية الجديدة (الرواية، المسرحية، القصة القصيرة) قد بدأ فى العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر فإن إبداعات الأدباء العرب المحدثين فى إطار تلك الأنواع قد بدأت فى الظهور فى العقد الرابع من ذلك القرن. ولما كانت تلك الأنواع جديدة فى الثقافة العربية فإن توالى الكتابات العربية فى إطارها جعل منها مصاحبة، من ناحية، للشعر الغنائى الذى كان النوع الأدبى الغالب على الأدب العربى الوسيط ومن ثمة كان يتبوأ قمة المنظومة الهيراركية للأنواع الأدبية فيه. كما أن تلك الأنواع الأدبية الجديدة أخذت، من ناحية ثانية، تزاحم الأنواع النثرية الممتدة من الأدب العربى الوسيط كالخطابة والرسالة، على اختلاف أشكالهما، والمقامة. وصاحبت نشأة الأنواع الأدبية مجموعة من المتغيرات الثقافية، التى أخذت الثقافة العربية «الحديثة» تخضع لها، ومن أبرزها سعىُ كثير من الشعراء، منذ أربعينيات القرن التاسع عشر، إلى الجمع بين إبداع الشعر الغنائى والكتابة فى إطار الأنواع الأدبية الجديدة، والتقارب بين الثقافة الرسمية وأشكال الثقافة الشعبية أو الأدب الشعبى التى كانت تصب مباشرة فى مجال تثبيت الأنواع الجديدة.

(١ / ٣) حين كان الشاعر العربى الإحيائى يسعى، منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى الجمع بين الإبداع الشعرى وكتابة الأنواع الأدبية الحديثة فقد كان يجمع بين السير فى طريق مُعبَّد وطريق آخر جديد لم تكن معالمه واضحة؛ فعبر الطريق الأول كان ذلك الشاعر يقوم بإحياء الشعر العربى القروسطى ليواجه به متطلبات اجتماعية وثقافية

وحضارية متغيرة ومتجددة، وعبر الطريق الثانى كان عليه أن يسعى إلى التجريب فى مجال إبداع الأنواع الأدبية الجديدة ناظرا، من ناحية، إلى الثقافة الأوروبية التى أتاحت له معاينة تلك الأنواع واكتشاف المهام التى تؤديها، وساعياً، من ناحية أخرى، إلى إعادة النظر إلى تراثه القومى فى ضوء مرايا جديدة ناتجة عن الاحتكاك بالثقافة الأوروبية. وكان ذلك الجمع سبباً مباشراً فى توليد معاناة تجلت آثارها لدى عدد من أجيال من كُتّاب الإحياء كرفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٢) وأحمد فارس الشدياق (١٨٠١ ـ ١٨٨٧) وأحمد شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) ويمكن، من خلال تحليل مقدمة الشوقيات فى طبعتها الأولى (١٨٩٨) تلمسُ ذلك التوتر الذى يعكسه موقف شوقى من تحديث الكتابة عبر تجديد الشعر الغنائى وكتابة الأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، وإدراكه العقبات التى كانت تحول بينه وبين تحقيق ما كان يبتغيه من تجديد من ناحية أخرى. ولما كانت الصلة بالتراث العربى الوسيط هى الممر الذى ينبغى أن تمر- عبر إعادة قراءته وتأويله ـ كل التحديثات فى مجال الكتابة الأدبية فى المنظور الإحيائى ـ فقد كان من المتسق مع هذا المنظور أن يسعى شوقى إلى اكتساب «الشرعية» لتحديثاته عن طريق محاولته تمريرها عبر ذلك الممر. ولذا قدم شوقى توصيفاته لعدد من الشعراء العرب، وهم أبو فراس الحمدانى وأبو العلاء المعرى وأبو العتاهية وامرؤ القيس، والذين يمثلون ـ فيما عدا امرأ القيس ـ نماذج للمجددين فى الشعر العربى الوسيط ليؤكد أن (شعراء العرب حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكُبر، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية)(٧) ولم يكن ذلك الوصف إلا مقدمة تقرر بوضوح أنه (لو انفسح لهؤلاء وأمثالهم المجالُ من الزمان والمكان، وشهدوا عصر البخار كما نشاهده، وكابدوا الدهرَ فى الهرم كما نكابده، لامتلأت الصدور من محفوظ أشعارهم ولضاقت المطابع علة تنافسها على نشر آثارهم)(٨). ورغم أن السياق الظاهر الذى ساق فيه شوقى ذلك الوصف ونتيجته هو سياق لوم من يهوّنون من شأن الشعر ومن يضمرون للشعر العربى «عداوة من جهل الشىء» فإنه، ذلك السياق، قد اتصل، فى عبارات شوقى، بتقديمه الوصفَ والنتيجةَ معًا إلى هؤلاء الذين رأوا أن بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى «بُعدَ ما بين المشرق والمغرب» مما يعنى أن الدلالة الأساسية المتضمنة فى النتيجة التى ساقها شوقى تمثل دالا ذا وجهين؛ يشير أولهما إلى أن كبار الشعراء العرب القروسطيين لو عاشوا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لجددوا الشعر العربى بكل ما يستطيعون ليكون شعراً «عصرياً» يُتداول بطرائق التداول المعاصرة كالمطابع، وينبئ ثانيهما عن أن شوقى سيُقبل ـ باعتباره الوارث والحفيد ـ لهؤلاء «الأجداد» على تجديد الشعر العربى ليجارى العصر الذى يحيا فيه. وتبدو فاعلية هذين الدالين من ملاحظة أن شوقى قد أخذ يتناول التأثيرات السلبية التى نتجت عن تحول ممارسة الشعر العربى، فى العصور الوسطى، إلى حرفة، ليطرح تصوره عن الشعر باعتباره تغنياً وتفنناً فى التغنى بجمال ملك (وهذا الملك هو الكون، فالشاعرُ من وقف بين الثريا والثرى، يقلّب إحدى عينيه فى الذرىٰ، ويجيل أخرى فى الذرى يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد ويُنطقه)(٩). ويشير ذلك التصور إلى (موقفه التجديدى من الشعر وانطوائه على مبدأ التحرر من القديم الموروث بقيمه التى حصرت أغلب الشعر العربى فى غرض المديح بالدرجة الأولى)(١٠). وانطلاقًا من ذلك المبدأ سعى شوقى إلى التجديد لاسيما بعد اتصاله بالأدب الأوروبى إبان إقامته بفرنسا (١٨٩٠ ـ ١٨٩٣). وتبلور ذلك المسعى فى عدة مجالات أولها الشعر الغنائى، وثانيها محاولات قليلة فى ترجمة بعض القصائد من الشعر الغربى؛ ومنها ترجمته لقصيدة «البحيرة» للشاعر الفرنسى «لامارتين» (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) وثالثها كتابة المسرحية الشعرية؛ إذ كتب فى عام ١٨٩٢، وهو لايزال طالبًا فىّ فرنسا، الصياغة الأولى من مسرحيته «على بك أو فيما هى دولة المماليك» وأرسلها للخديو توفيق الذى «تفكه» بقراءتها وأرسل إلى شوقى يدعوه إلى ألا ينشغل بمثل هذه الكتابات، ورابعها كتابة الشعر القصصى التعليمى للأطفال والذى صاغه فى شكل حكايات على غرار الأسلوب الذى ثقفه من اتصاله بحكايات الحيوان التى قدمها الشاعر الفرنسى «لافونتين»

(١٦٢١ ـ ١٦٩٥) .(ولكن تلك المحاولات قد باءت سدى إذ لم يجد شوقى شاعر العزيز تجاوباً مشجعاً من الخديو العزيز/ توفيق الذى أخذ (يصرفه عن هذا كله فينصرف استجابة لأمر «سيده»)(١١).

ولما كانت كل المحاولات التجديدية التى قام بها شوقى فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر قد جمعت بين تجديد الشعر الغنائى وتجريب الكتابة فى الأنواع الأدبية الحديثة ممثلة هنا فى المسرح الشعرى ـ وكانت تلك المحاولات تتم وهو فى كنف الخديو لا يزال، فقد كان طبيعياً أن تبوء تلك المحاولات بالفشل؛ لأنها تمت فى إطار العلاقة بالسلطة الحاكمة التى لم تكن تكترث كثيراً بهذه التجديدات فى مجالات الكتابة الأدبية ربما لأنها كانت سلطة من غير الأصول المصرية لا يعنيها مجال الأدب، وربما لأنها كانت تعتبر أن «الفنون» المختلفة هى مجرد حلية لا تؤدى دوراً مؤثراً فى تغيير المجتمع. وتبقى هذه الأسباب صحيحة بصورة أو بأخرى من الصور الجزئية؛ لأن السبب الجوهرى الذى حال دون نجاح تجارب التحديث الأولى لشوقى إنما كان يعود إلى أنه كان مضطراً إلى تقديمها فى غير السياق الذى ينبغى أن تُقدم فيه ؛أى أنها كانت تُقدم إلى متلقٍ لا يعنيه أمر هذه التحديثات، ولعل أمر الأنواع الأدبية الحديثة يعد أكثر كشفاً عن الصلة بين تقديم الجديد فى الكتابة الأدبية والاتصال بالجمهور الحقيقى الذى يحتاج هذا الجديد ؛ لأنه يلبى حاجاته الاجتماعية والجمالية، ولقد كانت الرواية والمسرحية مرتبطتين ـ منذ بداية الإقبال على كتابتهما وتلقيهما فى الثقافة العربية الحديثة ـ بشرائح الطبقة الوسطى، على تنوعها، سواء عن طريق المطبعة أو طريق الصحافة أو عن طريق العروض التمثيلية، ولعل هذا ما يفسر نجاح تجربة الكتابة المسرحية عند شوقى فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته (١٩٢٧ ـ ١٩٣٢) إذ إنه قدم إبداعاته المسرحية إلى الجمهور الذى كان يحتاجها فتلقاها بالقبول، كما أن شوقى نفسه كان قد وصل إلى الدرجة التى لم يعد فيها قادراً على تقديم الجديد فى الشعر الغنائى، من ناحية، كما أن خبراته فى الكتابة المسرحية كانت قد تأصلت فى إبداعه الكتابى؛ إذ كتب مسرحية «البخيلة» عام ١٩٠٧، بينما كتب الصياغة الأولى من مسرحيته «أميرة الأندلس» عام ١٩١٥ وذلك إبان منفاه بإسبانيا.

وإذا كانت تجربة تحديث الكتابة الأدبية عند شوقى، فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، لم تُؤتِ ثمارها التى كان ينتظرها شوقى فإنها حملت دلالتين صبتا مباشرة فى الطريق الذى تبلورت فى إطاره ممارسةُ الكتابة فى الأنواع الأدبية الحديثة، وهما تتصلان معاً ببروز فهم جديد يعود إلى اتصال شوقى بالأدب الأوروبى أو الفرنسى خاصة.

وتتعلق أولاهما بمقولة ترى أن الأديب يستطيع أن يكون شاعراً كبيراً وناثراً مجيداً تتجلى إجادته فى صياغة الأنواع الأدبية الحديثة، وهذا برز بوضوح فى معرض تبديد شوقى وهمَ من يعتقدون أن الناثر لا ينظم، وأن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغى له، (وهذا وهمٌ يُدانى اليقين عندهم وقد جاوز الشعراءُ فى الانخداع به حداً أضرَّ بهم، مع أنه يكفى للخروج منه أن نعلم أن أكثر ما أعجزَ به أدباءُ الإفرنج اليومَ فى القصص والإنشاء وما يُمثل على أكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من مرسل الكلم ومنثور الحكم وما كُتب فى هذا القرن والذى قبله فى الفلسفة العليا والسياسة الكبرى إنما هو من قلم مشاهير، حتى لتسمع عن أحدهم أنه مات عن عشرات المؤلفات.ثم ترى المنظوم منها أقلها. بل إن بعضهم يقدم«الأشقياء» وهو كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر. كما يرون «اعترافات فتى العصر» لألفريد دى موسيه أجلَّ أثر له بين كثير من الآثار وفيها الروايات المنظومة والأشعار، وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف فى سليقته أحدٌ)(١٢).

ورغم مسحة «الاضطراب الاصطلاحى» التى تتجلى فى وصف شوقى لرواية «البؤساء» لفكتور هوجو بأنها كتاب فإن تلك المسحة لا تُعمى الدلالة الأساسية التى يتكرر ترديدها فى كل العبارات التى تصنع هذا النص، وهى الدلالة التى تؤكد تلازم كتابة الأنواع الأدبية الحديثة ـ من روايات ومسرحيات ـ مع نظم الشعر الغنائى، بل إن هذه الدلالة تمضى إلى تقديم قيمة أكثر أهمية من ذلك التلازم حين تجعل من مسرحيات كبار الشعراء وروراياتهم أكثر شيوعاً وقبولا من أشعارهم لدى

المتلقين. ورغم أن نص شوقى كان يقدم أمثلة ذلك التلازم من الأدب الأوروبى أو الفرنسى تحديداً فإن وصل نصه ببعض النصوص الإحيائية، كنصوص أحمد فارس الشدياق، كاشف عن دلالة تسعى إلى ترسيخ قيمة جديدة فى إطار قيم الكتابة الإحيائية تجعل من إبداع الأنواع الأدبية الحديثة علامة مقدرة إبداعية تُدانى إبداع الشعر الغنائى، إن لم تفقه فى بعض الأحيان.

وتتصل الدلالة الثانية التى تحملها تجربة شوقى فى تحديث الكتابة الأدبية فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بكونها قد جعلت شوقى يدرك أن كتابة الرواية تكشف عن اقتدار الكاتب على أن يجعل من نصه إبداعاً «قد» يجاوز إبداع الشعر الغنائى؛ وذلك بما تنطوى عليه من قيم جمالية تجعل من الرواية تمثيلا للحال التى يحاكيها كاتبها، ومن ثم يتحول ذلك إلى «تشبيه ضمنى» يجعل من القصيدة تُشبَّه بالرواية، وكأننا بإزاء تشبيه مقلوب تعبر صياغته على هذا النحو عن جانب من جوانب التحول فى معايير تلقى الرواية مقارنة بالشعر. وذلك ما يتجلى فى وصف شوقى لما ترسب فى وعيه من قراءته رائية أبى فراس الحمدانى «أراك عصى الدمع»، فهى فيما يصفها شوقى (ليست إلا عقداً توحد سلكُه وتشابهت جواهره ودق نظامه، تعاونت فيه ملكةُ العربى وسليقةُ الشاعر على حسن الحكاية، فإذا فرغتَ من قراءتها فكأنك قد قرأت أحسن رواية. وكونها أشبه شىء بالشعر فى شعور الأنفس هو سرُّ بقائها إلى الأبد)(١٣).

(٣/٢) يكشف الموقف من الأدب الشعبى لدى هؤلاء النقاد عن جانب من أكثر الجوانب الدالة على الدور الذي ساهمت به رؤية هؤلاء النقاد للأنواع الأدبية الجديدة فى تشكيل مدخل مختلف عن مدخل التراث العربى الوسيط الرسمى فى تعامله مع أشكال القصص الشعبى؛ فإذا كانت الثقافة الرسمية - فى العصور الوسطى العربية - قد رفض ممثلوها والقائمون على صياغة القيم الجمالية فيها من نقاد وبلاغيين وكتاب ومؤرخين ورجال دين وغيرهم أن يعترفوا بأشكال القص الشعبى التى شاعت بين «العامة»، فأصبح يطلق تسمية «قصص الخاصة» على الأشكال القصصية الوعظية المباشرة التى يؤديها قصاص محترفون كانوا يتمتعون برعاية السلطة، بينما يُطلق تسمية «قصص العامة» على الحكايات التى يسردها قصاص «شعبيون» يعملون بعيداً عن السلطة ودوائرها المهيمنة(١٤) - فإن اتساع أشكال القص الشعبى وتعدد مجالاته قد أتاح له اجتذاب فئات كثيرة من أبناء المجتمع العربى الوسيط الذين تحولوا إلى متلقين يفيضون على ممارسى تلك الأشكال قبولهم ومساندتهم مما مكّن لأشكال القص الشعبى أن تظل حية ومؤثرة فى السواد الأعظم من أبناء المجتمعات العربية الوسيطة.

وحين بدأت حركة الإحياء انصبت فى بدايتها على الشعر «الغنائى»، وذلك ما جعل الموقف من القص الشعبى موضوعاً إشكاليًا لدى رواد الشعر الإحيائى؛ إذ كانوا يجدون طلبتهم فى النماذج الشعرية، التى سعوا إلى تمثلها ومحاكاتها، فى التراث الشعرى العربى الفصيح، وحتى الأشكال التى كانت ذات منشأ ووظيفة مرتبطين - فى الأصل - بالأدب الشعبى كالموشحات لم تكن محاكاتها عقبة لدى شعراء الإحياء؛إذ كانت تلك الأشكال قد تم استيعابها فى إطار الثقافة الرسمية. وعندما أخذ الأدباء الإحيائيون ينظرون إلى الأنواع الأدبية الجديدة ويعملون على تجريب الكتابة فيها كان ذلك الوضع الجديد يثير لديهم مشكل الموقف من الأدب الشعبى، ولاسيما من أشكال القص الشعبى؛ لأن تلك الأشكال كانت تتيح لهم إمكانات سردية للإفادة منها فى كتابة الأنواع الأدبية الحديثة، سواء اتخذت تلك الإفادة أُطر محاكاة التقنيات الأسلوبية وطرائق الصياغة الجمالية، على نحو ما حدث فى النصوص القصصية التى قدمها الإحيائيون، أو تمثلت فى التعامل مع تلك الأشكال بوصفها مادة تقدم الخامات الفنية الأولية التى يمكن إعادة صياغتها فى شكل جديد، كما حدث فى صياغة كثير من الروايات والمسرحيات التى كتبها الكُتّاب، فى مرحلة الإحياء، مستفيدين فيها من كثير من النصوص الشعبية ومن بعض طرائق صياغة التقنيات الفنية الصغرى كالحيل التى كانت تُستخدم لقلب مسارات الأحداث فيها.

ومن هذا المشكل المتصل بالممارسات الكتابية الجديدة كان من المتسق مع طبائع الأشياء وتشكل الظواهر فى إطار منطق التمثل الثقافى الاجتماعى أن تتم

إعادة بلورة للموقف من الأدب الشعبى عامة، والقص الشعبى خاصة، ويمكن تحليل تطورات الموقف من «ألف ليلة وليلة» ومعاينة التحولات التى وقعت فى سياقاته بوصفها شواهد دالة على الطرائق التى شكل بها نقاد الإحياء رؤية جديدة من القص الشعبى. وذلك ما يتجلى فى المقدمة التى صدَّر بها الأب أنطون صالحانى تهذيبه لألف ليلة وليلة والذى قام به فى الفترة الواقعة بين عامى ١٨٨٨ و ١٨٩٢، وفى مقدمة ميخائيل عورا لروايته «الجنون فى حب مانون» والتى صدرت فى عام ١٨٨٦.

لأنطون صالحانى أعمال كثيرة متصلة بنشر نصوص من التراث العربى الفصيح /الرسمى والكتابة عن عديد من موضوعات الثقافة العربية الوسيطة وموضوعاتها(١٥)، ولكنه قدم «تهذيب وتصحيح» «ألف ليلة وليلة» بعد قيامه بمراجعة كافة نسخه المطبوعة والمخطوطة التى أتيح له الحصول عليها. ولما كان صالحانى قد لفته - كما لفت غيره من النقاد الإحيائيين المعاصرين له - إقبال فئات كثيرة من القراء فى العالم العربى - أو فى مصر والشام على الأدق - فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على قراءة كتاب «ألف ليلة وليلة» فقد جعله هذا يدرك أهميته التى جعلت (عامة الناطقين بالعربية من أقصى الهند إلى أقصى المغرب يستحبون قراءته وينزعون إلى مطالعته. فضلا عن أن الأعاجم قد كلِفوا به أيما كلف ونقلوه إلى لغاتهم ونشروا منه طبعات تزيد على ما نشر منها أهل بلادنا)(١٦). وإذا كان ما يشير إليه «صالحانى» من اهتمام «الأعاجم» بألف ليلة يمثل إشارة صريحة إلى اهتمام الأوروبيين بها، فإن من اللافت أن الموقف الأوروبى من «ألف ليلة وليلة» كان عاملا من العوامل التى هيأت لعديد من الإحيائيين - كما سنجد عند كل من «صالحانى» و«ميخائيل عورا» - النظرَ إليها من منظور جديد يسعى إلى إدراك القيمة السردية والجمالية التى تنطوى عليها، لاسيما أن ذلك الإدراك قد نمَّاه وبلوَره ما لاحظه هؤلاء النقادُ من احتفاء كثير من الفئات الاجتماعية بها. ومن ثم كان من الطبيعى أن يرى «صالحانى» فى ذلك الاحتفاء دليلا على أهمية الكتاب و«مزيته»، ولذا كان عليه أن يسعى إلى تفسير (مزية هذا الكتاب التى سلبت القلوب وخلبت العقول وحببته إلى الجمهور)(١٧)، وإن كان لنا أن نلحظ أن مثل هذا التفسير ينصرف إلى البحث عن عوامل سريان الكتاب فى التلقى المعاصر لصالحانى، من ناحية، وينسرب إلى التأثير فى سياقات تلقيه فى الفترة التالية له - سواء فى بقية القرن التاسع عشر أو فى الربع الأول من القرن العشرين - من ناحية أخرى، مما يشير إلى أن التفسير الذى يقدمه يتجاوز لحظته الآنية إلى مسار التلقى المستقبلى الذى ناله كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولذا سعى «صالحانى» إلى أن يقيم تفسيره على مجموعة من العوامل التى يكشف تأملُها عن كونها ترتد إلى أسس جمالية وأخلاقية لا تنفصل عن عديد من القيم الأساسية التى كان الناقد الإحيائى يكون منها أفق توقعاته الذى يستقبل فى ظل شروطه ومعاييره الأعمالَ الأدبيةَ ويقوم بفهمها وتأويلها وتقييمها. ويبدو الأساس الجمالى الأول ماثلا فى مبدأ كون الكتابة مرآة جمالية تصوغ تمثيلات إبداعية للظواهر التى تحاكيها، وعلى ذلك رأى صالحانى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» قد خلب العقول لأنه (وصف طرق المعايش وأتى بوصف الآداب الشرقية على وجه تتمثل فيه للذهن تمثلا حسيًا، وتتصور له تصورًا طبيعيًا. وما أشبهه بمرآة صقيلة تنقل صور الأشياء إلى العين. وتبرزها بقلبها الذى لها بلا مَين. وحسبك شاهدًا أنه إذا وصف متنزهًا أو حربًا أو واقعة أو بلدًا خلِت أن كل ذلك شاخص إليك قائم بين يديك.)(١٨).

وللقارئ أن يلحظ أن «صالحانى» قد صاغ معيارًا جديدًا لقبول «ألف ليلة وليلة» يجمع بين النظر إليها بوصفها مرآة صقيلة تصور أنماط الحياة الشرقية عامة أو العربية خاصة تصويرًا يقوم على إجادة تمثيل الأصل مما يجعل المتلقى يتمثل الموصوفات «تمثلا حسيًا»، من ناحية، والاعتماد على الحقيقة والبعد عن الكذب، ، من ناحية أخرى. ولنا أن نقدر أن هذا المعيار يرسى منظورًا جديدًا للتعامل مع «ألف ليلة وليلة» يتناقض مع منظور الثقافة العربية الرسمية فى العصور الوسطى التى تعاملت مع «ألف ليلة» على أنها، كما وصفها المسعودى (ت٣٤٦هـ)، (أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها مَن تقربَ للملوك بروايتها،

وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها)(١٩)، ولذلك تم استبعادها من مجال الأدب الرسمي الرفيع، أدب الخاصة، لتستقر «محتقرةً» ضمن «أدب العامة».

ويتصل الأساس الجمالي الثاني بمقولة ترى أن (الصناعة التي تفرد بها الكتاب فهي أنه يصيب في تصوير أخلاق الناس وتمثيل طباعهم على اختلاف مراتبهم من ملك ووزير وغني وفقير ورفيع ووضيع ومتكبر وذليل إلى غير ذلك)(٢٠). وإذا ما لاحظنا أن «الصناعة» دال تراثي يحيل إلى دلالة تتصل بالفن فإن ما يقدمه «صالحاني» في ذلك الأساس إنما هو مبدأ يقيم «فنية» «ألف ليلة» على مبدأ يقترن - أكثر ما يقترن - بالفن القصصي الذي يستطيع «تمثيل» طبائع الشخصيات التي يتم تصويرها في أشكاله المختلفة، مما يعني أن «ألف ليلة» نص قصصي حقَّق - في إطار المبدأ الذي صاغه «صالحاني» - ما تحققه كثير من النصوص السردية التي تُعنى بتصوير شخصيات متنوعة اجتماعيًا وجماليًا.

وقد يبدو في تأويلنا للأساس الجمالي السابق شيء من التعسف أو التمادي في استنطاق النص دلالةً بعيدة، ولكن مقدمة «صالحاني» تدفع قارئها إلى الوثوق بذلك التأويل بما تمنحه، بطريق المباشرة، من إظهار الوعي بالقيمة السردية لألف ليلة، وذلك ما يقدمه الأساس الجمالي الثالث الذي يكشف فيه «صالحاني» عن أن وجهًا من وجوه تفنن كتاب «ألف ليلة وليلة» في «الصنعة» (أنه يجمع بين المتضادين ويجعل القصة بين المتنافرين حتى تتبين الأطباع بأضدادها وتبرز الأشياء بما يخالفها. فإذا أخذتَ مثلا حكاية أبي صير وأبي قير رأيتَه جعل الأولَ دستورَ الأدب والهمة في الأعمال والاستقامة والعفة يعفو عن الإساءة ويُغضي على المضرة. وصوَّر الثاني بصورة لئيم متقاعس شرير ماكر حسود. ثم أوقعه في الحبالة التي نصبها لأخيه، وكانت آخرته القتلَ كفارةً عن ذنبه. ولكن أين هذا من قصة ضوء المكان وأخته نزهة الزمان. فإنه قد أبدع هنالك في إيضاح المحبة الأخوية. كما أنه أجاد غايةَ الإجادة في حكاية ذات الدواهي لما بيَّن ثمة من صفات الماكر وتفننه في الحيل وضروب الخداع)(٢١).

ومن البيِّن أن هذا الأساس يقوم - في بنيته التصورية - على الإفادة من مفهوم «المطابقة» الذي عرفه الدرس البلاغي العربي الوسيط، ولكنه تعامل معه بوصفه تقنية جمالية تتم في إطار الجملة أو العبارة فقط(٢٢)، بينما يتضح أن «صالحاني» قد حول ذلك المفهوم إلى إطار النص القصصي - سواء كان قصة أم حكاية - مما جعله يرى تحقق هذا المبدأ في بناء الشخصيات الأساسية التي تقوم القصة أو الحكاية بتصويرها، وبذلك أصبح الأساس الجمالي الذي صاغه «صالحاني» متصلا باعتماد «المقابلة» بوصفها تقنية سردية متجلية في كثير من نصوص «ألف ليلة وليلة».

ومن الواضح أن تلك الأسس الجمالية التي حكمت تلقي «صالحاني لألف ليلة وليلة هي التي هيأت له أن يصل إلى ذلك الحكم الكلي الذي يرى أن (جملة القول إن ما فيه (أي ما في كتاب «في ليلة وليلة») من التفنن والانسجام والسلاسة والأعمال الدالة على الشجاعة وغرائب الوقائع واختلاف الأوصاف والإصابة في إعطاء كل حالة لبوسها هو الذي حمل الناس من أغارب وأعاجم على تعشقه والولوع به)(٢٣). وبقدر ما كان ذلك الحكم الكلي بلورة «شاملة» ناتجة عن الأسس الجمالية التي طرحها «صالحاني» فإنه كان - في الآن نفسه - صياغة لرؤية جديدة لجماليات «ألف ليلة وليلة» مما يجعلها تدخل في إطار «الأدب» الذي يمكن محاكاته والاستفادة منه في تشكيل النصوص القصصية والمسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولكن معايير القبول الجمالي التي جعلت من «صالحاني» يُدخل «ألف ليلة وليلة» إلى دائرة النصوص الأدبية التي تعترف بها المؤسسة النقدية لم تكن منفصلة عن تدعيم قبولها بمعيار أخلاقي كانت له فاعليته لدى الناقد الإحيائي، وهو المعيار الأخلاقي الذي جعله يتقبل النصوص الأدبية التي لا تخرج رؤاها عن الرؤية الأخلاقية - ذات الجذور الدينية - التي كان يصدر عنها، ولذا أضاف «صالحاني» إلى المعايير السالفة معيارًا آخر أخلاقيًا صرفًا يرى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» (إذا خاض في مسألة دينية لم يتعرض لها في شين أو مثلبة بل

تكلم فيها حسنًا. خلافًا لمشارب بعض منتحلى الديانات فى هذا العصر الحاضر الذين يتنافسون فى امتهان الدينيات ويتصدون للاستخفاف بها)(٢٤). وبقدر ما يمكن أن تشير العبارة الأخيرة إلى تلك المجادلات التى كانت تتم بين كثير من رجال الدين المسيحى وعديد من الكتّاب الذين قدموا أفكارًا «خارجة» عن أنساق المعتقدات الدينية، فى لبنان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر - فإن العبارة الأولى تشير - عند مقارنتها بالعبارة الأخيرة - إلى أن المعيار الأخلاقى للناقد الإحيائى لم يجد فى «ألف ليلة وليلة» ما يتصادم معه، بل إنه رآها تتكلم فيما يتصل ببعض المسائل الدينية التى تتعرض لها «كلامًا حسنًا»، وفى ضوء هذا يمكن أن نتفهم ما قام به «صالحانى» من تجريد كتاب «ألف ليلة وليلة» (من كل ما يقدح بالآداب ويضر بالأخلاق تعميمًا لفكاهته وتيسيرًا لاقتنائه وقراءته فى بيوت المتهذبين)(٢٥). (فهذا التجريد كان ينصب على العبارات والفقرات ذات الأبعاد الجنسية التى وردت فى بعض حكايات الليالى(٢٦).

وبهذا تيسر للكاتب والناقد الإحيائى التعامل مع «ألف ليلة وليلة» على أنها نص من النصوص السردية التى تقدم للكاتب الروائى والمسرحى ذخيرة هائلة من المواد السردية، التى يستطيع استلهامها فى كتاباته الروائية والمسرحية، وذلك على النحو الذى يمكن تلمسه فى بعض دراسات تاريخ الرواية والمسرحية فى الأدب العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(٤)

كان سبيل تلقى الرواية لدى النقاد الإحيائيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أيسر من السبيل الذى قطعه تلقى المسرحية فى إطار الخطاب النقدى الذى أنتجوه؛ إذ إن تنوع الأشكال السردية فى التراث العربى قد جعل الأدباءَ الإحيائيين يعيدون النظر إليها فى ضوء اتصالهم بالرواية الغربية، بينما وجد بعض النقاد الإحيائيين إمكانية الإفادة من كثير من التصورات والمعايير البلاغية، التى تبلورتْ فى إطار الدرس البلاغى العربى الوسيط، فى صياغة معايير كتابة الرواية ونقد عناصر البناء فيها، وذلك ما يتجلى، على سبيل المثال، فيما قدمه لويس شيخو والذى سنتوقف أمامه فى فقرة مطوَّلة تالية.

ولقد استخدم الإحيائيون عددًا من المصطلحات ليحددوا بها المسرحية، وكانت أكثرها رواجًا فى كتاباتهم - سواء كانوا كتابًا أم نقادًا - هى مصطلحات «الرواية التمثيلية» و«الرواية» و«الرواية التشخيصية»، ولعل فى ورود كلمة الرواية قاسمًا مشتركًا فى هذه المصطلحات الثلاثة ما يكشف عن كيفية من الكيفيات التى اتبعها النقد العربى فى فهم المسرحية لعقود طويلة امتدت إلى ما يقرب من قرن، وهى كيفية مرتبطة ببعض التقاليد الممتدة فى الثقافة العربية؛ فلما كانت تلك الثقافة لم تعرف مفهوم المسرحية بوصفها نصًا أدبيًا يقوم على صياغة صراع بين قوتين متكافئتين مما يتطلب، من ناحية تصوير شخصيات تنهض بحمل أعباء ذلك الصراع، ويستلزم، من ناحية ثانية، الاعتماد على الحوار أداة أساسية لبلورة الصراع ورسم الشخصيات - فإن أدباء الإحياء ونقاده قد تعاملوا مع المسرحية على أنها مسرحة لحكاية أو مسرحة لقصة(٢٧)، أى حكاية يتم تقديها اعتمادًا على أداة الحوار، ولما كانت الرواية عندهم تقوم على بلورة «محدثة» لأشكال «الحكاية» و«القصة» و«الخبر» وغيرها من الأشكال السردية التراثية فقد كان متسقًا مع منطق التمثل الثقافى أن يتم إطلاق تسمية «الرواية» على المسرحية، لاسيما أن اللغة العربية لم تكن تعرف كلمة «المسرحية» و«المسرح»(٢٨) - أى الكلمة من حيث هى دال محمل بنواة مفهومية يمكن توسيعها أو نقلها إلى مجال دلالى جديد - بينما كانت كلمة «الرواية» متأصلة فيها، ولذا تعامل الإحيائيون - كُتَّابًا ونقادًا - مع المسرحية فى إطار المصطلح الذى استخدموه، وهو مصطلح الرواية. وقد سعى الإحيائيون إلى تمييز المسرحية عن الرواية وذلك باستخدام واحدة من الصفتين «تشخيصية» أو «تمثيلية»، وقد أصبح مصطلح «الرواية التمثيلية» هو الأكثر دورانًا فى كتابات النقاد الإحيائيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(٤/١) كانت محاولة الكُتّاب والنقاد الإحيائيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قبول الرواية نوعًا أدبيًا فى إطار ما وصفّناه بأنه «التمثل الثقافى»

مؤسسة على تفاعل دائرتين من دوائر خطاب النقد الإحيائى، وهما دائرتا التحول فى منظومة الأنواع الأدبية ودائرة تأسيس فهم جمالى وبلاغى لكتابة الرواية يقوم على الإفادة من معطيات التراث البلاغى والنقدى العربى القروسطى.

كان الصراع، الذى تولد طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر بين تيارات النقد الإحيائى، قد انتهى إلى تثبيت رؤية التيارين التوفيقى والتجديدى التى رأت قبول الرواية بوصفها نمطاً من الكتابة الجديدة التى يمكن توظيفها توظيفاً أخلاقياً وتوظيفاً اجتماعياً. وكان يتصل بذلك تغير فى النظر إلى طبيعة تلك الأنواع ووضعها فى نسق الكتابة لدى أصحاب هذا الموقف، ويمكن أن يجد الدارس ذلك متحققاً فيما قدمه لويس شيخو فى كتابه «علم الأدب» (١٨٨٧) والنصوص التى اختارها هو والأب خليل إده (١٨٤٨ - ١٩١٤) فى «مقالات فى علم الأدب» (١٨٨٧) وفى المختارات التى انتقاها «شيخو» من نصوص التراث العربى، وذلك فى كتابه «مجانى الأدب» والذى انتقى فيه عدداً كبيراً من النصوص من مصادر التراث العربى الوسيط، والتى قدمها - هذه النصوص (لمن أراد صناعة الإنشاء)(٢٩).ويبرز وعى شيخو بأهمية «القصص» فى تلك المختارات؛ إذ يقرر أنه كان يقرأ مصادر التراث العربى «الوسيط» وينتقى «من كل طبقة أنقاها»ويتخير(من بين القصص أفيدها وأشهاها)(٣٠) حريصاً على تكون مختاراته خالية (عن كل ما يسلب القارئ رقة وكمالا. من لفظ تنبو عنه مسامع الأدباء. وقصة تُخل بسنة الفضلاء. وحديث ينافى شِرعةَ الألباء) (٣١).

ولكن تحليل ما قدمه شيخو لن يتسنى ما لم يقدم قبله ما تبلور فى التراث العربى حول طبيعة الكتابة النثرية وأنواعها والوظائف التى تؤديها الأشكال النثرية المختلفة؛ فهذا خطوة جذرية لفهم ما قدمه شيخو فى هذا الصدد والذى يرقى - فيما نرى - إلى أن يكون إعادة صياغة لنسق الكتابة ترتكن - هذه الإعادة - إلى تمثل للإمكانات التى يمكن للتراث البلاغى «والنقدى» العربى الوسيط أن يرفد بها الأنواع الجديدة، ولاسيما الرواية، فى تلك المرحلة من تاريخها فى الأدب العربى الحديث، من ناحية، واستشعار الناقد الإحيائى - توفيقياً كان تقليدياً أم تجديدياً - أن ثمة تغيرات ثقافية واجتماعية تتطلب إعادة قراءة التراث البلاغى و«النقدى» العربى الوسيط ليصبح أداة فعالة فى الاستجابة لها، من ناحية أخرى.

وإذا كان شيخو قد وضع «الرواية» فى إطار «فنون الإنشاء» التى صاغها فى كتابه «علم الأدب» فإن فهم الدلالات التى ينطوى عليها ذلك الوضع يتطلب تحليل الموقف الذى تبلور فى التراث العربى الوسيط حول مفهوم الكتابة و«كتابة الإنشاء»، وذلك ما يمكن تحقيقه عبر تقديم قراءة لنظرية الكتابة «التراثية» التى وجدت «أشمل» صياغاتها فى كتاب «صبح الأعشى» للقلقشندى.

(٤/١) شكلت مجموعة المؤلفات التى تناولت صناعة الكتابة في التراث العربى القروسطى تياراً بدأ بكتاب «أدب الكاتب» لابن قتيبة (ت٢٧٠هـ) والذى تلته مجموعة من الكتب، وهى: «الوزراء والكتاب» لابن عبدوس الجهشيارى (ت٣٣١هـ)، «أدب الكتاب» للصولى (ت ٣٣٥ هـ)، «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى(ت ٣٩٥ هـ)، «الأحكام السلطانية» للماوردى(ت ٤٥٠ هـ) «قانون ديوان الرسائل» لابن الصيرفى (ت٥٥٠ هـ) «قوانين الدواوين» لابن مماتى (ت ٦٠٦هـ) «معالم الكتابة ومغانم الإصابة» لابن شيث(ت ٦٢٥هـ)«حسن التوسل إلى صناعة الترسل» لابن فهد الحلبى (ت ٧٢٥هـ)، ثم «التعريف بالمصطلح الشريف» للعُمرى (ت ٧٤٩ هـ)، وتكاملت مع «صبح الأعشى فى صناعة الإنشا» للقلقشندى (ت ٨٢١ هـ).

ولقد كان تبلور الكتابة فى «صناعة الكتابة» نتاجاً لتحولات عرفتها الثقافة العربية القروسطية نتاجاً لتحولات اجتماعية جسدها ذلك الصعود الذى نالته طائفة الكتاب مما تجلى فى تحول الكاتب إلى مستشار أو وزير للحاكم، الخليفة أو الوالى، واقتداره على الإسهام فى التأثير على سُدة الحكم والإسهام فى تشكيل توجهات السلطة. وذلك ما فرض على مؤلفى هذه الكتب تناول موضوعه «فى فضل الكتابة، ومدح فضلاء أهلها، وذم حمقاهم»، وهذا ما فعله القلقشندى أيضاً، وإذا كان القلقشندى قد قرّن ذلك بعديد من نصوص المأثور الدينى التى تمدح الكتابة وأصحابها، فلم يكن ذلك المنظور

وحده هو الموجه للقلقشندى فى جلاء «فضل الكتابة» فمن الواضح أن خبرته بالعمل فى الدواوين قد جعلته أقدر على اكتشاف العلاقة التى تربط بين الكتابة - بوصفها واحدة من الحرف التى يشتد احتياج السلطة إليها - والملك بوصفه سيطرة على المجتمع وسلطة مُوجِّهةً لأفراده ومُشرِّعةً للنظم الاجتماعية. وتتجلى تلك الخبرة، الكاشفة عن صياغة لقيم تفضيلية تنصرف إلى الحرفة وإلى القائمين بها على السواء، فيما ينقله القلقشندى عن سابقيه من محترفى الكتابة من أن (الكتابة أس المُلكِ وعماد المملكة «.................»

وبالكتابة قامت السياسة والرياسة، لو أن فضلا ونبلا تُصورا جميعًا تُصورت الكتابة، ولو أن فى الصناعات صناعة مربوبة لكانت الكتابة ربا لكل صنعة)(٣٢).وبقدر ما يكشف هذا النص عن تصور الكاتب المحترف لدور حرفته فى تدعيم «السلطان» و«السلطة» السياسية، من ناحية، فإنه يرتبط، من ناحية أخرى، بالكشف عن المنافع التى يكتسبها الكاتب من مخالطته للملوك والحكام، دون أن يعنى هذا انحطاط مرتبة الكاتب عن مرتبة الحاكم، بل لعل العكس هو الصحيح الذى يعضده شاهدان، أولهما تعليق للقلقشندى يرى أنه (كفى بالكتابة شرفًا أن صاحب السيف يزاحم الكاتب فى قلمه ولا يزاحمه الكاتب فى سيفه)(٣٣). وأما ثانيهما فهو ما ينقله القلقشندى عن سلفه «على بن خلف »الكاتب، صاحب «مواد البيان» من أننا (نرى كل ملك وسلطان يؤثر أن يكون له حظ من بلاغة العبارة وجودة الخط، وفى ذلك ما يدل على أنها (= الكتابة) أشرف الصناعات رتبة وأعلاها درجة، وأن المشاركين للسلطان فيها ممن تكتنفه سياسته أفضل من سائر القائمين بغيرها من الصنائع الأُخَر)(٣٤).

إن تصور القلقشندى «ربوبية» الكتابة لكل الحرف والصنائع قد دفعه إلى مجاراة الكتاب السابقين عليه ممن قاموا بالمفاضلة بين الصنائع ليميزوا بين «الصنائع العامية» التى تشمل - فى تصورهم مختلف الصناعات التى تحتاجها الجماعة، و«الصنائع الخاصية» تلك التى وصفها القلقشندى بأنها «تقع فى حيز الملوك والسلاطين، ويتوزعها أعوانهم وأتباعهم»، ولما كان ذلك التمييز قائمًا على منظور يجعل مما يتصل بالسلطة و«السلطان» أساس تسيير حياة الجماعة وتنظيمها، فقد كان متسقًا مع ذلك المنظور أن ينتهى إلى تفضيل الكتابة على مطلق هذه الصنائع(٣٥). إن المكانة التى حظيت بها الكتابة لدى القلقشندى والسابقين من الكُتَّابة الذين قاموا بالتنظير للكتابة «الديوانية» تعود إلى المهام العملية التى كانت تلك الكتابة تؤديها سواء داخل البلاطات الحاكمة أو فى إطار العلاقات التى تربط تلك البلاطات بالرعايا الذين تسوسهم، كما تعود أيضًا إلى تعدد المكاسب الاجتماعية والمادية التى كان الكاتب يستطيع تحقيقها من ممارسته لحرفة الكتابة.

(٤/٢) كان القلقشندى يهدف إلى تقديم تنظير شامل للكتابة يتضمن تحديد ماهيتها وأدواتها والمعارف التى ينبغى على الكاتب امتلاكها، وذلك ما حدده فى مجموعة من المصطلحات ومنها «أصول الكتابة» و«قواعد الكتابة» و«قوانين الكتابة» و«صنعة الكتابة» و«صناعة الكتابة» و«أصول الصنعة»، ولما كانت المصطلحات - من حيث هى علامات ثقافية حتى ولو لم يتم تحليل المفاهيم القارة فيها - فإن القيمة العلامية لها تتجلى، أول ما تتجلى، فيما تحمله من بعد قيمى كاشف عن بعض جوانب التحسين أو التقبيح الجمالى فى إطار الثقافة التى تُستخدم فيها. ومن هذا الجانب تتبدى أهمية تلك المصطلحات/العلامات السابقة فى جانبين، أولهما وصول حرفة الكتابة فى الثقافة العربية الوسيطة إلى حال من النضج والاكتمال الذى جعلها تنضبط بمجموعة من الأصول، أو القوانين، أو القواعد. وثانيهما تحولُ الكتابة إلى صنعة أو صناعة تتطلب وقوف الممارس لها على القواعد أو الأصول أو القوانين، حتى تتسنى له إجادتها وتحقيق غاياتها الاجتماعية ومراميه الذاتية فى الوقت نفسه. ومن اللافت أن ناقد الأنواع الأدبية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان ينطلق من موقف يتطلب منه صياغة «قواعد» أو «أصول» الأنواع الأدبية الحديثة معتمدًا على قدرته على استشعار حاجات الواقع الجديد والبحث عما يلبى هذا الحاجات فى التراث العربى الوسيط، أو فى النقد الأوروبى إن كان من المتصلين به.

قدم القلقشندى تعريف «على بن خلف» للكتابة

بأنها(صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية، دالة على المراد بتوسط نظمها)(٣٦)، وأخذ يحلل العناصر التى ينطوى عليها ذلك التعريف، وينتقده، ولهذا أخذ يفرق بين مصطلح «الكتابة» بمعنى «كتابة الإنشاء» ومصطلح «التوقيع» الذى يرى القلقشندى أن عامة الناس فى مصر، فى زمنه، كانوا يطلقونه على كاتب الإنشاء، ليصل إلى أن المصطلح الأول يُعبر عنه أيضاً بمصطلح آخر، وهو صناعة الترسل، وذلك (تسمية للشيء بأعم أجزائه إذ الترسل والمكاتبات أعظمُ كتابةِ الإنشاء وأعمُّها، من حيث إنه لا يستغنى عنه ملكٌ ولا سوقةٌ)(٣٧). ومن البين أن هذا المصطلح الأخير ربما كان أقل شيوعاً واستخداماً - مقارنة بمصطلح كتابة الإنشاء - فى التراث العربى الوسيط لأن مصطلح كتابة الإنشاء قد تولد وانتشر فى إطار البلاطات الحاكمة ليدل على كل أنماط الكتابة الديوانية، وظل - عبر حياته فى الثقافة العربية الوسيطة - مشدوداً إلى أصوله الأولى التى نما فى مساراتها وظل - رغم تعدد الأنماط النثرية التى تبلورت فى إطاره - يعود إلى الوفاء بمتطلبات سياقات نشأته الأولى.

كانت المهمة التى يقوم بها مؤلف كتب «صناعة الإنشاء» فى الثقافة العربية الوسيطة تتطلب وصف وتصنيف المصطلحات الدالة على النشاط الكتابى الذى يُمارس فى ظلال البلاطات الحاكمة، ولاسيما حين كانت تلك المصطلحات تدل على ألوان من الكتابات التى تتشابه فيما تستخدمه من أنماط أسلوبية وتقاليد بنائية، وإن كانت تختلف فيما تقوم به من وظائف فى أطر تلك البلاطات. ومن هنا كان على القلقشندى أن يقدم تفريقًا بين مصطلحى «كتابة الإنشاء» و«كتابة الأموال».وفى ضوء ذلك حدد كل منهما على نحو جعل المراد من «كتابة الإنشاء» (كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تأليف الكلام وترتيب المعانى: من المكاتبات والولايات والمسامحات والإطلاقات ومناشير الإقطاعات والهُدن والأمانات والأيمان وما فى معنى ذلك . ككتابة الحكم ونحوها. وأما كتابة الأموال فالمراد بها كل ما رجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه وما يجرى مجرى ذلك ككتابة بيت المال والخزائن السلطانية، وما يُجبى إليها من أموال الخراج وما فى معناه، وصرف ما يُصرف منها من الجارى والنفقات وغير ذلك، وما فى معنى ذلك ككتابة الجيوش ونحوها مما ينجر فيه القول إلى صنعة الحساب)(٣٨).

ويكشف ذلك التفريق عن أن المعيار الوظيفى العملى هو الذى اتخذه القلقشندى أساساً للتمييز بين نمطى الكتابة الديوانية فى النثر العربى الوسيط اللذين ينتميان كلاهما إلى نمط الكتابة البلاطية التى تهدف إلى تحقيق غايات عملية تتصل بالاحتياجات السياسية والاجتماعية فى إطار البلاطات الحاكمة فى العالم العربى والإسلامى فى العصور الوسطى. ومن ثم أصبح على القلقشندى أن يقوم - فى أجزاء متعددة من موسوعته «صبح الأعشى» - باستعراض كافة الأشكال الكتابية النثرية التى تندرج فى إطار هذين النمطين.

ولما كانت نزعة المفاضلة بين الأشكال الفنية مسيطرة على صناع نظرية الكتابة النثرية فى التراث العربى الوسيط فقد كانت لها تجلياتها فيما قدمه القلقشندى من تنظير، ويعنينا الوقوف عند جانبين دالين من هذه التجليات، يتصل أولهما بترجيح كتابة الإنشاء على كتابة الأموال؛ على حين يتصل ثانيهما بترجيح النثر على الشعر. ففيما يتصل بالجانب الأول رجح القلقشندى كتابة الإنشاء على كتابة الأموال، وذلك ما يعود إلى ما كانت تتطلبه كتابة الإنشاء من مقومات تتمثل فى اتساع ثقافة كاتبها ومنشئها مقارنة بضيق المجال أمام كاتب كتابة الأموال الذى يعتمد - فيما يقول القلقشندى - على (رسوم مقررة وأنموذجات محررة لا يكاد يخرج منها، ولا يحتاج فيها إلى تغيير ولا زيادة)(٣٩). وتبدو أهمية اعتماد كاتب كتابة الإنشاء على ثقافة واسعة إذ إنه يحتاج معها إلى «ذكاء القريحة» و«جودة الروية»، وذلك (لما يحتاج إليه من التصرف فى المعانى المتداولة والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التى عبر بها من سبق إلى استعمالها مع حفظ صورتها وتأديتها إلى حقائقها)(٤٠).

وتبدو أهمية هذا النص على أكثر من مستوى؛ فعلى المستوى الأول الذى يربط الإبداع النثرى - فى إطار كتابة الإنشاء - بالإبداع الشعرى، فى مرحلة متقدمة من العصور الوسطى، يتضح أن الأزمة

التى كانت الشاعر من ضيق مجال الموضوعات الشعرية أمامه كانت تواجه كاتبَ الإنشاء الديوانى مثيلتُها، ومَن هنا كان على ذلك الكاتب أن يتغلب عليها بطرائق تشبه الطرائق التى كان يتكئ عليها الشاعر المعاصر له(٤١). وعلى المستوى الثانى الذى تنصرف فيه دلالة هذا النص إلى واحد من الأنواع النثرية المهمة التى لم تحظ باهتمام لائق من قبل مُنظِّرى الكتابة النثرية فى التراث العربى الوسيط، وهو المقامات، نلحظ أن القلقشندى قد أكمل ذلك النص بما يشفُّ عن دلالة "صريحة" تجعل من ثقافة الكاتب و"ذكاء القريحة" و"جودة الروية" مقومات تُمكِّن الكاتب من (اختراع المعانى الأبكار للأمور الحادثة التى لم يقع مثلها، ولا سبق إلى كتابتها - لأن الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حدٍّ. ومن هنا تنقصَ الوزيرُ ضياءُ الدين بنُ الأثير فى المثل السائر المقاماتِ الحريريةَ وازدراها جانحاً إلى أنها موضوعة فى قوالب حكايات مبنية على مبدأ ومقطع بخلاف الكتابة فإن أهوالها غير متناهية؛ ولو رُوعى حال ما يكتبه الكاتب فى أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات)(٤٢). وهذا ما يشير، بوضوح، إلى أن رفض عدد من مُنظِّرى الكتابة الديوانية، فى الثقافة العربية الوسيطة، الاعتدادَ بالمقامة إنما كان يتم عند المقارنة بينها وبين الكتابة الديوانية؛ إذ تتطلب الأخيرة قدرة على «اختراع المعانى الأبكار» وللأحداث الجديدة التى «لا تتناهى» على العكس من المقامة التى بدت لهم مجرد حكايات مصاغة فى قوالب ثابتة ذات «مبدأ ومقطع» مما يعنى أن حدود الابتكار فيها محدودة. و من الملائم الإشارة هنا إلى أن موقف الإحيائيين من المقامة كان مغايراً لذلك الموقف.

وأما الجانب الثانى فهو المتصل بالمفاضلة بين الشعر والنثر، وقد تواتر الاهتمام بهذه المسألة فى الكتب التى ركز فيها مؤلفوها على صياغة نظرية الكتابة الإنشائية فى التراث العربى، فأصبح تناولها تقليداً ممتداً فى هذه الكتب، ويشى تكرار الحرص على مراعاة ذلك التقليد بأن تحول الكتابة الديوانية إلى حرفة تؤتى فاعلياتها فى أطر البلاطات الحاكمة وفى سياقات العلاقة بين السلطة و"الرعية" قد جعلها تزاحم الشعر - لاسيما أغراضه المتصلة بالمؤسسة الحاكمة من مديح لأفرادها وهجاء لأعدائها ومنافحة عنها ضد خصومها - فى القيام بعدد من الوظائف الإيديولوجية التى تَمَحْوَرت حول تدعيم السلطة وبثِّ القيم التى تروجها وتثبيت صورتها لدى الشعب/الرعية بوصفها سلطة راعية للمبادئ الإسلامية وحافظة للقيم الأخلاقية التى تضمن صيانة حياة الجماعة. وهذا يشير إلى أن تلك المفاضلة بين النثر والشعر لم تكن تخلو من دلالات اجتماعية تتجاوز الأطر الأدبية إلى الأطر الثقافية التى تتصل بتحولات الإبداع الشعرى والكتابة النثرية.

وقد قدم القلقشندى تلك المفاضلة تحت عنوان «فى ترجيح النثر على الشعر»، ومن الواضح من العنوان بوصفه علامة أولى على تشكيل القيمة التى ينطوى عليها النثر - بوصفه أداة الكتابة الديوانية الإنشائية - أن تفضيل النثر على الشعر قد أصبح أمراً مُسلَّما به لدى القلقشندى. وقد استند تفضيل القلقشندى النثرَ إلى مزاوجة بين أسباب جمالية وأسباب اجتماعية ودينية، وتتعلق الأسباب الجمالية بكون الشعر يلجأ فيه الشاعر - رغم ما يتسم به الشعر، فيما يرى القلقشندى، من «تفرده باعتدال أقسامه وتوازن أجزائه وتساوى قوافى قصائده» - إلى الضرورات الشعرية (فتكون معانيه تابعةً لألفاظه؛ والكلام المنثور لا يُحتاج فيه إلى شىء من ذلك فتكون ألفاظُه تابعةً لمعانيه؛ ويؤيد ذلك أنك إذا اعتبرت ما نُقل من معانى النثر إلى النظم وجدتَه قد انحطت رتبته)(٤٣). مما يعنى أن الكتابة النثرية تستند - بالأساس - إلى جدة المعانى التى يبحث الكاتب عن صياغات لفظية ملائمة، وذلك على العكس من الشعر الذى تتبع فيه المعانى الألفاظَ. وقد كان ذلك الفهم الذى يقدمه القلقشندى عرضة للاصطدام بما استقر فى هيراركية الأنواع الأدبية فى الثقافة العربية الوسيطة من تقديم الشعر على ما عداه من الأنواع الأخرى.

كان القلقشندى يدرك أن مواجهة مقولة غالبة ومستقرة فى الثقافة العربية الوسيطة - أى مقولة الإعلاء من شأن الشعر وتقديمه على الأنواع الأدبية الأخرى - لا تتيسر بمجرد الكشف عن الإمكانات الجمالية التى يتمتع بها النثر مقارنة بالشعر(٤٤)، ومن ثم جعل من الأسباب الدينية

وسيلة لتدعيم رؤيته، وقد حصر هذه الأسباب فى سببين وهما نزول القرآن بالنثر، وتنزيه النبى "صلى الله عليه وسلم" عن تعاطى الشعر وتحريم نظمه عليه (وذلك أن مقاصد الشعر لا تخلو عن الكذب والتحويل على الأمور المستحيلة، والصفات المجاوزة للحد، والنعوت الخارجة عن العادة، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، وسب الأعراض، وغير ذلك مما يجب التنزهُ عنه لآحاد الناس فكيف بالنبى صلى الله عليه وسلم! ولاسيما الشعر الجاهلى الذى هو أقوى الشعر و أفحله)(٤٥).

وفى مقابل تلك الأسباب الفنية والأخلاقية للتهوين من شأن الشعر فى مواجهة النثر كان على القلقشندى أن يبرز أسبابًا أخرى تقوم على التفاعل بين الأخلاقى والاجتماعى، وإن كانت تخص النثر لا الشعر، فالنثر (المقصود الأعظم منه الخطبُ والترسلُ، وكلاهما شريف الموضوع حسن التعلق؛ إذ الخطبُ كلام مبنى على حمد الله تعالى وتمجيده وتقديسه وتوحيده والثناء عليه والصلاة على رسوله صلى الله عليه وسلم، والتذكير والترغيب فى الآخرة والزهد فى الدنيا والحض على طلب الثواب، والأمر بالصلاح والإصلاح أو الحث على التعاضد والتعاطف، ورفض التباغض والتقاطع، وطاعة الأئمة، وصلة الرحم، ورعاية الذمم، وغير ذلك مما هو مستحسن شرعًا وعقلاً. وحسبك رتبةً قام بها النبى صلى الله عليه وسلم! والخلفاء الراشدون بعده. والترسل مبنى على مصالح الأمة وقوام الرعية لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وسَراة الناس فى مهمات الدين وصلاح الحال و بيعات الخلفاء وعهودهم، وما يصدر عنهم من عهود الملوك، وما يلتحق بذلك من ولايات أرباب السيوف والأقلام الذين هم أركان الدولة وقواعدها.إلى غير ذلك من المصالح التى لا تكاد تدخل تحت الإحصاء ولا يأخذها الحصر)(٤٦).

وإذا كان هذا النص يشكل ما يمكن وصفه بأنه التبرير النهائى لتفضيل النثر على الشعر لدى القلقشندى وغيره من أصحاب كتب صناعة الإنشاء فى الثقافة العربية القروسطية فإنه يتضمن، فى الوقت نفسه، مجموعة من الدلالات التى تشير أولاها إلى أن «الخطب» كانت تؤدى وظائف أخلاقية مباشرة، ولهذا خلع القلقشندى عليها تقديرا عاليًا لاسيما أن النبى «صلى الله عليهه وسلم» والخلفاء قد مارسوا ذلك العمل، وأما «الترسل» - أى الكتابة الديوانية أو كتابة الإنشاء - فقد كان يؤدى وظائف اجتماعية متصلة بتحقيق «مصالح الأمة وقوام الرعية»، وإن كانت تلك الوظائف تتم فى إطار عمل الكاتب فى البلاطات الحاكمة. وسواء كان «النثر» خطبًا أم ترسلا فهو يفضل الشعر بابتعاده عن «المبالغة» وتجنبه للنعوت «الخارجة عن المألوف».

وتنتج الدلالة الثانية عن الربط بين ما يقدمه هذا النص وما قدمه القلقشندى، من قبل، من تفضيل النثر على الشعر لأسباب جمالية، ويفضى ذلك الربط إلى أن حدود النثر أكثر اتساعًا من حدود الشعر.وذلك ما يعنى أن الأديب الإحيائى الذى كان يمتلك نص القلقشندى كان يدرك - وهو بصدد الكتابة النثرية - أن علاقته بتراثه العربى الوسيط تتشكل وفق أفق مفتوح من زاويتين؛ أولاهما تعدد الأشكال النثرية فى مقابل ضيق الأشكال الشعرية؛ إذ لم يكن أمامه إلا الشعر الغنائى وحده. وثانيتهما أن بكارة التأليف فى أشكال نثرية جديدة لم تنتجها الثقافة العربية الوسيطة تجد سندًا قويًا فى إمكانية انفتاح الأشكال النثرية التراثية على مجالات ومناطق جديدة من الخبرات الإنسانية التى حصلها ذلك الأديب الإحيائى.

وتشير الدلالة الثالثة إلى أن الأديب الإحيائى كان يجد - وهو يصوغ مهامًا أخلاقية للأنواع النثرية الحديثة التى أخذ يتعاطى كتابتها - من التوظيف الأخلاقى للكتابة الإنشائية المتأصلة فى الثقافة العربية الوسيطة ظهيرًا قويًا يجعله - وهو يسعى إلى صياغة الجديد من التقاليد الجمالية والأشكال الأدبية - لا ينفصل عن ميراثه الثقافى الوسيط محاولا أن يضيف إليه وأن ينشئ له خطوط اتصال مع ذلك الميراث تجعل من «الجديد» موصولا، فى عديد من جوانبه، بالتراث.

وتتصل الدلالة الرابعة باستنتاج مؤداه أن تفضيل النثر على الشعر إنما كان يتضمن - بكل ما سعى القلقشندى وغيره من أصحاب نظرية كتابة الإنشاء فى التراث العربى الوسيط من التدليل عليه

بمبررات جمالية واجتماعية وأخلاقية ودينية ـ نسقًا آخر لمنظومة الأنواع الأدبية فى التراث العربى الوسيط يختلف تمامًا عن النسق السائد الذى يقوم على تقديم الشعر ووضعه فى أعلى تلك المنظومة، ويمكن أن يوصف ذلك النسق «الآخر» بأنه النسق البديل الذى لم يستطع ـ ربما لعوامل تاريخية واجتماعية تحتاج إلى درس مفصل ـ أن يتحول إلى نسق سائد. ولكن ما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار هو أن النسقين كليهما كان يهوّنان من المقامة التى تبدو شكلا فنيًا ذا مسحات سردية.

ولكن ربما كان على القارئ أن يقيد هذه الدلالات بشرطها التاريخى ـ فى إطار النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ الذى يتصل بطبيعة التحولات التى خضع لها الفهم الموروث عن الكتابة الإنشائية، والإمكانات التى انجلت عن السعى إلى إعادة بلورته وفق حاجات جمالية واجتماعية متغيرة(٥).

لم يكن تحديد شيخو للرواية وما تتطلبه جماليات الصياغة فى أنواعها المختلفة سوى لبنة من نسق محكم شكله للإنشاء أو لعلم الإنشاء، وهنا ينبغى تفهم تأطيره للرواية فى إطار علاقته بذلك النسق، لاسيما أن موقف شيخو من التراث العربى الوسيط ـ هذا التراث الذى يشكل المتكأ الثقافى الأساسى الذى انطلق شيخو من مقوماته ـ يتجلى فى صياغته لذلك النسق ـ بُوصفه تقديمًا لحل لمشكل تأصيل الرواية ـ وفى بنائه لمقومات الرواية وعناصرها. ويختص ذلك النسق بعلم الإنشاء ومكوناه الأساسيان وهما: «أصول الإنشاء» التى يصفها شيخو بأنها «أصول الكتابة» أيضا، و«فنون الإنشاء»، وينحلُّ كل منهما إلى مجموعة من المكونات الفرعية، وإن كان من اللافت أن مكونات "أصول الإنشاء" هى المقومات الجمالية الأساسية التى ينبغى تحققها فى كل كتابة أدبية، وإذا كانت هذه المكونات تتمثل فى «مواد الإنشاء» و«خواص الإنشاء» و«طبقات الإنشاء» و«تحسين الإنشاء» فإن العناصر الصغرى المكوِّنة لكل منها إنما هى مجموعات من المفاهيم البلاغية والأشكال والتقنيات الجمالية التى انتقاها شيخو من مصادر التراث العربى الوسيط.

وأما فنون الإنشاء فهى المجالى الكتابية التى تتحقق فيها الأشكال الأدبية التى يصفها شيخو بأنها مشتركة بين «النثر والنظم»، وإن كان لنا أن نسجل أن مراجعة الشواهد المختلفة التى قدمها شيخو لهذه الفنون تكشف عن الغلبة الواضحة للفنون النثرية؛ مما يتيح إمكانية القول بانصراف هذه الفنون إلى النثر. و تتصف هذه الفنون بأنها من (ضروب التأليف التى لا يراد بها الإقناع أو مجرد التخييل)(٤٧). وتتمثل هذه الفنون فى: الأمثال المختلفة، والوصف، والمناظرة، والرواية، والمقامة، والتاريخ، والرسالة، ولا يبدو لنا ـ حتى الآن على الأقل ـ أن ثمة دلالة ما وراء وضعها بذلك الترتيب.

وتكشف هذه البنية عن أن مفهوم الإنشاء أو علم الإنشاء؟ هو المفهوم المركزى الذى يقع فى رأسها مما يجعله شاملا لمختلف العناصر الداخلة فى تكوينها، ويجعل من عناصرها المختلفة ـ أساسية كانت أم ثانوية أم فرعية ـ عناصر متولدة عن رأس النسق بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من ناحية ـ كما يجعلها بمثابة التحققات المادية العينية الملموسة للمفهوم المركزى من ناحية أخرى.

يتحدد مفهوم علم الإنشاء عند شيخو بأنه (علم يعرف به كيفية استنباط المعانى وتأليفها مع التعبير عنهما بلفظ لائق بالمقام) (٤٨) ويعضد شيخو هذا المفهوم بما ينقله به.

(٥/١)

وضع شيخو الرواية فى إطار فنون الإنشاء السبعة، ولنا أن نلحظ ابتداء أن الفنون التى يضمها هذا النسق تختلف عن الفنون التى كان يضمها نسق الإنشاء عند القلقشندى وغيره من صائغى نظرية كتابة الإنشاء فى الثقافة العربية الوسيطة، وحتى الرسائل التى تناولها شيخو كانت مختلفة تمامًا عن الرسائل التى أوقف القلقشندى حيزًا كبيرًا من موسوعته «صبح الأعشى» للكشف عن التقاليد الجمالية والمحتويات الثقافية والاجتماعية التى ينبغى أن تتضمنها. وإذا ما افترضنا أن ترتيب «شيخو» لهذه الفنون فى إطار ذلك النسق له دلالة ما فإن وضع «الرسالة» أو «المكاتبة» فى نهاية هذه الفنون

يمكن أن يشير إلى أن تعديل شيخو وضع مكونات النسق كاشفًا عن سعيه للاستجابة لمتغيرات جديدة - ثقافية واجتماعية - جعلت الرسائل نوعًا أدبيًا يأخذ فى الأفول وينزاح عن موقعه فى أعلى نسق كتابة الأشكال النثرية.

وهذا ما ينهض علامة أولى على أن ما وضعه شيخو الناقد الإحيائى «التوفيقى» فى إطار النسق الموروث إنما هى «بضاعة جديدة».

إن تعامل الناقد مع نوع أدبى جديد كالرواية يجب أن يفهم فى إطار السياق الثقافى الذى تم فيه؛ إذ إن ذلك السياق هو الذى كان يقدم له الأدوات النقدية والمفاهيم الجمالية التى يستند إليها فى ذلك التعامل، كما أنه كان يشكل الآفاق الذهنية التى يستطيع الناقد - والمبدع أيضًا - أن يتحرك فى إطارها. ولعل تأمل هذا السياق هو الذى يفرض ضرورة التمييز بين أنماط العناصر النقدية والبلاغية والجمالية. التى كانت متاحة للناقد الإحيائى فى مرحلة النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ومن ثمة يمكن التمييز بين العناصر البنائية الأساسية التى تتأسس عليها الأشكال السردية من أحداث وشخصيات ورواة وأنماط سردية وأبنية زمنية ومكانية ووجهات نظر وغيرها، من ناحية، وعناصر الصياغة اللغوية والجمالية سواء على مستوى الجملة المفردة أو مستوى الفقرة وصولا إلى النص بوصفه تشكيلات لغوية لمادة جمالية ذات حمولة ثقافية واجتماعية وإيديولوجية، من ناحية ثانية. وفى حالة الناقد الإحيائى - فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر - كان بإمكانه أن يتعرف على عدد من العناصر السردية عن طريق الاتصال بالأدب الأوروبى، وفى حالة ناقد مثل لويس شيخو الذى كان يجيد عدة لغات أوروبية والذى كان على صلة جيدة بالثقافة الأوروبية، كان السهل عليه أن يحقق معرفة، من نوع أو آخر بتلك العناصر، ولكن إدراك ماهية الجديد (= الرواية فى هذه الحالة) ليس فعلا متوقفًا على هذا العامل وحده؛ فتمثل الأشكال الجديدة - فى الأدب والفكر والثقافة - يتطلب نوعًا من تراكم الخبرات الجمالية الثقافية الاجتماعية لعدة أجيال، ومن ثمة لم يكن من المتوقع أن يصل شيخو أو غيره من نقاد النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى «تمثل كامل» للبنى السردية فى الرواية، وإنما كان من المتسق مع منطق تاريخية تشكل الوعى بالجديد أن يتأسس ذلك التشكل على أساس من فهم العناصر السردية المنقولة من نظريات النقد الغربى فى ضوء المعرفة العميقة بأشكال السرد العربى القروسطى ؛ لأن تلك الأشكال تنتمى إلى موروث الثقافة القومية مما يعنى أنها تشكل جانبًا من مختَزن الخبرات الثقافية الجمالية للجماعة ؛ الأمرُ الذى ييسر للكاتب والناقد والمتلقى - بوصفهم عناصر الاتصال الثقافى التى تساهم بالنصيب الأكبر فى تأصيل الأشكال الفنية الجديدة - الاستناد إليها وتفعيلها فى سياقات ثقافية واتصالية وجمالية جديدة.

ولما كانت كثير من كتابات الموروث العربى الوسيط - فى مجال البلاغة والنقد على الأقل - متاحة أمام ذلك الناقد الذى تمثلها بوصفها عنصرًا من عناصر ثقافته القومية، وبوصفها - كما فى حالة شيخو وكثير من نقاد النصف الثانى من القرن التاسع عشر - مادة كان يقومون بتعليمها فى المؤسسات التعليمية - فقد كان من الميسور لذلك الناقد أن يفيد من هذه الكتابات فى دراسة جوانب الصياغة اللغوية للأشكال والأنواع الأدبية الجديدة، وأن يسعى إلى تطبيق كثير من مفاهيمها على نصوص تلك الأنواع.

وذلك ما يمكن أن يجلِّيه تحليل ما قدمه شيخو عن الرواية على مستويين : مستوى تلقى الرواية بوصفها نصًا سرديًا، ومستوى الفهم البلاغى لجماليات الصياغة الروائية.

(٢/٥)

عرَّف شيخو مفهوم الرواية بأنها (عبارة عن ذكر قول أو فعل حدثًا أو أمكن حدوثهما)، وشرح هذا التعريف معللا العناصر التى يقوم عليها بأن (قولنا "ذكر قول أو فعل" فلأن الرواية تورد ما جرى من الأقوال كما تروى ما حدث من الأفعال. وأما قولنا "حدث أو أمكن حدوثهما" فلكى يشمل التعريف القصصَ الخيالية المختلَقة التى لا صحة لها فى الواقع) (٥٠). ويثير التعريف وشرحه جملة ملاحظات تعود أولاها إلى ذلك الجمع البادى بين مفهومين مختلفين ؛ فثمة المفهوم المرتبط بالثقافة

العربية الوسيطة والذى يستخدم "الرواية" لمعان متعددة تدور حول نقل المعلومات فى أى مجال كانت وبأية صيغة، على نحو ما تمثل فى مصطلحات كثيرة منها: «رواية الشعر» و«رواية المعلقات» و«رواية الأحاديث» النبوية وغيرها و«رواية الأخبار» على اختلاف أنواعها و«رواية الكتب»، وغيرها من المصطلحات(٥١) التى ارتبطت بمرحلة غلبة الشفاهية على الثقافة العربية القديمة والوسيطة، ولعل ما يرجح ذلك ما نقله شيخو، فى الهامش، عن الشريشى شارح مقامات الحريرى من أن (الرواية هى نقل الحديث من صاحبه إلى طالبه)، وتعليقه على هذا النص بالقول (يريد بالحديث الخبرَ عن قول أو فعل)(٥٢).

وذلك ما يشير إلى "الرواية" حسب هذا المفهوم لم تكن سوى سرد لأشكال أو مادة سردية أو غير سردية، لاسيما أن الأخبار فى التراث العربى القديم والوسيط كانت تنطوى على أشكال سردية مختلفة تؤدى وظائف عملية وفنية متعددة(٥٣).

وفى مقابل ذلك المفهوم هناك مفهوم آخر يرى الرواية بوصفها ذكراً لفعل، ويوشك هذا المفهوم أن يكون تعبيراً عن الرواية بوصفها شكلا سردياً، وستبدو العلامات الدالة على ذلك عند تحليل تصور شيخو مكونات/أجزاء الرواية.

وتتصل الملاحظة الثانية بما يكرر التعريفُ وشرحُه الحديثَ عنه من ضرورة أن يكون الحدث الذى تسرده الرواية قد وقع أو يمكن وقوعه؛ إذ يكشف تتبع الجذر اللغوى ومشتقاته لكلمة «قص» عن كون القص حكايةً لما وقع بالفعل(٥٤) ويبدو لنا أن دلالة هذا الجذر هى التى تفسر نظرة فئات المثقفين، فى المجتمع العربى الوسيط، إلى القص القرآنى بوصفه حكاية لوقائع وأحداث تاريخية، وإن كان التبادل الدلالى بين المصطلحات وحتى بين الألفاظ التى تُستخدم فى مجالات دلالية متقاربة - وهى الظاهرة التى تتجلى بوضوح فى الثقافة العربية الوسيطة - يتيح الوصول إلى استنتاج مؤداه أن ما كان يسرى على «القص» كمصطلح ثقافى، فى الثقافة العربية الوسيطة، يصدق على «السرد» و«الرواية» أيضاً.

وتتصل الملاحظة الثالثة بما يقيمه المفهوم من علاقة إحياء بالموروث العربى الوسيط الذى أعلى من شأن النثر على الشعر بسبب كون (مقاصد الشعر لا تخلو عن الكذب والتحويل على الأمور المستحيلة، والصفات المجاوزة للحد) كما قرر القلقشندى، مما يعنى ارتباط الرواية - سواء استُخدمت بمعنى النقل أو بمعنى السرد - بتقديم ما يقع فى إطار الحادث أو الواقع، أو ما يمكن أن يقع، وإن كان ذلك الفهم قد لا يخلو من تأثر بمفهوم المحاكاة الأرسطية التى تدور فى أطر «الكائن وما كان» و «الممكن» و«ما ينبغى أن يكون»(٥٥).

وتتصل الملاحظة الرابعة بأن شيخو كان يطبق تعريف الرواية بوصفها نوعاً أو شكلا سردياً على كتابات متعددة النثر العربى الوسيط، مما سيتضح بصورة أكثر جلاء فى فقرة تالية، وإن من اللافت ملاحظة أن شيخو كان يتعامل مع عديد من الأشكال النثرية الشفوية بوصفها رواية، ولذلك حاول أن يفيد من الملاحظات التى قدمها بعض النقاد العرب القروسطيين - كالحصرى القيروانى على سبيل المثال - عن تقاليد تقديم الأشكال السردية الشفهية ومقومات نقلها للمتلقى.

ولعل ما يؤكد أصالة المفهوم السردى «الحديث» للرواية عند شيخو هو تحديده لعناصر البناء السردى للرواية، وذلك ما قدمه فى إطار «أجزاء الرواية وتركيبها» مما يكشف عن عنايته بالصياغة السردية لها. ومن اللافت أن شيخو كان يقدم نموذجاً أو عدة نماذج لكل منها فى نصوص من السرد العربى الوسيط، ومن هنا سيكون من الملائم التعامل مع هذه النماذج للبحث عن مدى انطباق مفاهيمه عليها؛ إذ إن تحقق ذلك التطابق أو عدم تحققه علامة دالة على مدى وعى الناقد؛ أى شيخو هنا، بالماهية الجمالية لعناصر البناء السردى للرواية.

(٥/٣)

يرى شيخو أن الرواية تتكون من ثلاثة أجزاء، وهى «الصدر» و«العقدة» و«الخاتمة». ويحتاج كل منها إلى تحليل معناه ودلالته عند شيخو، ويبدو من التعامل مع المصطلح - بوصفه علامة أولى على ماهية المسمَّى والمتصف به - أن تسميتى «الصدر»

و«الخاتمة» هما مجرد استخدام لمسمَّيين اصطلاحيين فى بلاغة الرسائل فى كتابة الإنشاء فى التراث العربى الوسيط(٥٦)، ولكن تحليل مفهوم كل منهما عند شيخو قمين بالكشف عن قيامه بتحويلهما إلى مصطلحين سرديين يقومان بدورهما فى بناء الأشكال السردية. وقد عرَّف شيخو «الصدر» بأنه (هو التوطئة للواقع بحيث يقف المستمع على أسماء الأشخاص وطباعهم وعلى مكان الواقع وسوابق العمل)(٥٧). وبقدر ما تبدو كلمة «المستمع» فى ذلك التعريف متصلة بأشكال القص الشفهى وحدها، فإن دلالة المفهوم وقيمته الوظيفية لا تتحقق فى تلك الأشكال وحدها، بل تتحقق فى الأشكال السردية الكتابية، وإن كان لنا أن نلحظ أن هذه هى واحدة من المرات القليلة التى يشير فيها شيخو إلى المستمع، وهو بصدد تحليل عناصر بناء الرواية. ويكشف ذلك المفهوم عن أن الصدر يقوم بوظائف متعددة تتركز على تقديم كمٍّ من المعلومات الأساسية عن مكان "الواقعة" وبعض سمات الأشخاص المساهمين فيها، وما وقع من "الحادثة" فى الزمن السابق على زمن تقديم السرد. إن شيخو يُكمل تقديم مفهومه عن طريقة تقديم «الصدر» والخصائص الجمالية البلاغية التى ينبغى أن يتصف بها، وذلك حين يقرر أن (على الراوى أن ينهج فى الصدر الطريقَ لحسن فهم الواقع. وسماه الإيجاز والوضوح والسذاجة)(٥٨). فيجعل من «الصدر» وظيفة يقوم بها الراوى، ويهدف «الصدر» إلى تمهيد السبيل أمام المتلقى لفهم «الرواية» التى ستُقدم له. ويشترط شيخو فى الصدر تحقق ثلاث من القيم الجمالية التى استمدها من الدرس البلاغى العربى الوسيط، والإيجاز أولاها وهو يعنى (تقليل الألفاظ وتكثير المعانى)(٥٩) مما يومئ إلى ضرورة تكثيف الصياغة اللغوية، وترتبط تلك القيمة فى «الصدر» باقتدار الراوى على أن يجتذب المتلقى إلى النص الذى يسرده شفهيًا أو كتابيًا. على حين يعد «الوضوح» ثانى القيم الجمالية التى يحسُن أن يتصف بها «الصدر»، وهو يعنى - فيما يقول شيخو - «دفع الإبهام» (وغايته فى الكتابة أن يتمكن السامع من الاستدلال على المعنى لنزاهة الكلام عن اللُّبس والخفاء)(٦٠). وإذا كانت هذه الغاية تبدو أكثر ارتباطًا بتلقى النصوص الشفاهية فإنها لا تبدو بعيدة عن الإفادة فى «صدور» أو «تمهيدات» النصوص السردية المكتوبة. ولقد حدد شيخو مجموعة من الوسائل التى يصل الكاتب عن طريقها إلى تحقيق قيمة "الوضوح"، وهى (اختيار المفردات البينة الدلالة على المقصود) وسبك (الجمل سبكًا جليًا بحيث تلتحم العبارات ببعضها التحامًا سهلا دون تعقيد والتباس) و(التجافى عن كثرة الجمل الاعتراضية لاسيما إذا كانت طويلة) واجتناب (كثرة الاستطرادات أو إدخال قصة فى قصة كما ترى فى بعض أمثال كليلة ودمنة)(٦١).

ومن البين أن تأمل هذه الوسائل كاشف عن أن شيخو قد استمدها من التراث البلاغى العربى القروسطى، ورغم تأثير التلقى الشفهى للأشكال الأدبية القروسطية فى صياغة مقومات تحقيق «الوضوح» فى صياغة «صدر الكلام» فإن نقل شيخو لهذه المقومات من مجال صياغة الجملة، وهو المجال الذى اشتغل عليه الدرس البلاغى العربى القروسطى، إلى مجال «صدر الرواية» بوصفها نوعًا أدبيًا جديدًا يكشف عن وعيه بصلاحية تلك المقومات للاستجابة لبعض متطلبات الصياغة السردية والجمالية لذلك النوع الأدبى الجديد.

وأما ثالثة تلك القيم الجمالية فهى «السذاجة» التى رأى شيخو أنها تتحقق اقتراب الكتابة الأدبية الإنشائية من مشابهة «الكلام العادى» فى «سهولة مأخذه وقرب مورده»، وهى تنهض على مقومات (سهولة الألفاظ وصحة التراكيب وإيجاز التعبير)(٦٢). ولعل تأمل فهم شيخو لتلك المقومات كاشف عن تحقيق قيمة "السذاجة" فى الكتابة الإنشائية عامة والروائية أو السردية خاصة يعود إلى أنها أنماط كتابية جديدة كان الكتَّاب يتوجهون بها إلى جمهور عريض ينطوى على مستويات ثقافية متباينة، ومن ثم كان على هؤلاء الكتاب أن يجعلوا كتاباتهم قادرة على اجتذاب فئات كثيرة من هذا الجمهور عبر التخلى عن جوانب «بلاغة الكتابة الأدبية» التى كان الكاتب العربى القروسطى يتوجه بها إلى الحكام وأرباب السلطة.

(٥/٤)

وإذا كانت "العقدة" تشكل الجزء الأوسط فى بناء الرواية فى تصور شيخو فإنه حدد مفهومها بكونها

(هى الجزء الذى على محوره تدور الرواية، وهو المجال الأوسع الذى به تتقابل الأشخاص وتشتبك الأحوال وتضطرم فى النفس لواعجُ الشوق للوقوف على عاقبة الأمر فتنتقل من الرجاء إلى الخوف ومن الفرح إلى الحزن)(٦٣).

ويستدعى هذا المفهوم جملة ملاحظات تتصل أولاها بكون ذلك المفهوم صياغة قدمها شيخو لمصطلح من مصطلحات النقد الأوروبى المستخدمة فى نقد الرواية ونقد المسرحية، وأغلب الظن أنه عرف المصطلح من اتصاله بالأدب والنقد الفرنسى خاصة(٦٤)، ولما كان هذا المفهوم صياغة للعنصر الأساسى فى بنى الأشكال السردية والمسرحية المختلفة فإنه قد ثبت فى النقد الإحيائى مع نهاية القرن التاسع عشر على نحو ما نجد لدى عديد من النقاد الذين تتلمذ بعضهم على شيخو فى كلية القديس يوسف ببيروت، ومنهم نجيب حبيقة(٦٥)، فإذا ربطنا ذلك المصطلح ببعض المصطلحات البلاغية العربية الوسيطة التى تشترك معه فى الجذر الدلالى - كالعقد والتعقيد(٦٦) - تبين أن ثانيها خاصة يشير إلى جوانب سلبية فى صياغة الجملة تجعل من الصعب على المتلقى أن ينتقل من المعنى الحقيقى الظاهر، وغير المراد أيضاً، إلى المعنى الثانى اللازم عن المعنى الأول، وهو المراد والمقصود، ميسوراً مما يوقع الاضطراب فى الفهم(٦٧)، وذلك ما يشير إلى أن مصطلح «العقدة» والمفهوم الذى يحيل إليه هذا المصطلح، فى إطار النقد الروائى والمسرحى العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، هما نتاج غربى خالص.

وتنصب الملاحظة الثانية على كون المفهوم الذى قدمه شيخو للعقدة يكشف بوضوح عن إدراكه الدورَ الوظيفى الذى تقوم به العقدة، من ناحية، فى بنية الشكل الروائى؛ إذ تمثل عصب الحدث الذى تنتظم حوله عناصر «الصراع» من تقابل الأشخاص واشتباك الأحوال، كما يتجلى ذلك الدور فى تلقى الرواية، من ناحية أخرى، إذ إن عبارة «تضطرم فى النفس.... إلى الحزن» صياغة جهيرة لمبدأ أن بنية الحدث الروائى يجب أن تثير فى المتلقى مشاعر الشوق لمتابعتها، ويفضى التعقيد إلى تحول المتلقى من حال شعورى إلى حال آخر نقيض له. ولعل ذلك ما يشير إلى أن بصمات الفهم الأرسطى لعناصر إثارة التشويق وانتقال المشاهد من «الخوف إلى الشفقة»(٦٨) قد تركت تأثيراتها على مفهوم العقدة عند شيخو.

لقد كانت محاولة شيخو وغيره من النقاد الإحيائيين المعاصرين له الاستفادة من مصطلحات النقد المسرحى ومفاهيمه فى نقد الرواية مشابهة لما كان يقوم به الناقد الأوروبى عامة، أو الإنجليزى خاصة، فى القرن الثامن عشر من استقاء عديد من مصطلحات النقد المسرحى، لاسيما تلك المصطلحات الخاصة بعناصر البناء الدرامى وبالمهمة، واستخدامها فى تأسيس مفهوم عناصر البناء الروائى ووظائف الرواية(٦٩).

وتنصب الملاحظة الثالثة على النماذج التى قدمها شيخو فى «مجانى الأدب» لنصوص تحقق فيها مفهومه عن العقدة، فقد قدم ثلاثة نماذج، وهى جزء من «حكاية رحلة ابن بطوطة إلى الصين ومحنته بالأسر»، و«حكاية الفتية أصحاب الكهف» نقلا عن كتاب «حياة الحيوان» للدميرى (٧٤٢ - ٨٠٨ هـ)، و«قصة عصيان إبراهيم المهدى» التى رواها الواقدى (ت٢٠٧هـ)، وبتحليل هذه النماذج سنلحظ أن كلا منها قد تضمنت بنيته السردية عقدة تنطبق عليها المواصفات التى حددها شيخو للعقدة(٧٠). وتكشف هذه الملاحظة الأخيرة عن نتيجة دالة فحواها أن شيخو الناقد الإحيائى التقليدى قد أصبح يتعامل مع أشكال سردية تراثية ويدرك أن فيها عناصر سردية مؤثرة فى بنيتها، وبذلك كان يفارق نظرة تجاهل تلك الأشكال، وهى النظرة التى غلبت على فئات عديدة فى المجتمع العربى الوسيط(٧١).

كانت للعقدة - بوصفها عنصراً من عناصر بناء الرواية عند شيخو - شارات يجب أن تتسم بها، وهى (الرقة والتفنن فى وجوه الكلام مع مراعاة نظام الرواية والتدرج فى سياق الأحاديث بحيث لا تزال النفوس صابية إلى فضّ المشكل مولعة بمعرفة الختام)(٧٢). ولاتكاد هذه الشارات تختلف عن السمات التى كان النقد الكلاسيكى الأوروبى المحدث يضعها تقعيداً للمواصفات الجمالية التى يجب أن يحرص عليها الكاتب فى صياغته

"الأزمة" فى المسرحية(٧٣).

ويعد «الختام» الجزء الأخير فى بناء الرواية عند شيخو، وهو العنصر (الذى به تُفك الأربة وتُحل رباق الحديث فتنال النفوس بذلك مرامها وتفوز بوطرها. وسمتُه أن يكون فجائياً مرتبطاً مع ما قبله ارتباطاً مُحكماً وافياً بالمراد بحيث ترضى به النفوس وترتاح إليه القلوب)(٧٤) ويحيل هذا التعريف إلى مفهوم يجعل من «الختام» حلا للأزمة التى يقام عليها بناء الحدث الروائى، ويتطلب ذلك أن يتصف الختام بسمتين جوهريتين تتصلان بعلاقته بالعناصر البنائية الأخرى التى يتكون منها بناء الحدث الروائى؛ إذ يجب أن يكون فجائياً، ومرتبطاً ـ فى الوقت نفسه ـ مع العناصر السابقة عليه «ارتباطاً محكماً»، وتعود أصول ذلك الفهم إلى النقد الكلاسيكى الأوروبى المحدث فى رؤيته لبنية الحدث «الدرامى»(٧٥). ولما كان «الختام» متمتعاً بهاتين السمتين فإنه يصبح لذلك قادراً على أن يجعل النفوس تنال «مرامها وتفوز بوطرها» و«ترضى به» كما «ترتاح إليه القلوب»، وليست كل هذه التعبيرات التى استخدمها شيخو سوى علامات على كون بناء الختام قائماً على تحقيق الهدف الأساسى للرواية، وهو هدف التأثير الشعورى فى المتلقى بما يجعل من ذلك التأثير سبيلا مفضياً إلى غايات أخرى أخلاقية أو تعليمية تمارسها الرواية على وعى ذلك المتلقى وسلوكه. وذلك ما يتأكد من نظر إلى الأمثلة التى أحالها عليها شيخو فى مختاراته فى «مجانى الأدب»، إذ قدم فيها ثلاث حكايات، وهى «حكاية الرجلين الكريمين الحاصلين على الإمارة بكرمهما» وهى من كتاب «ثمرات الأوراق» للحموى (٧٦٧ ـ ٨٣٧ هـ)، و«حكاية الكريم الصافح عن قاتل أبيه» ثم «حكاية المغيث للرجل الخائف على دمه والمُجازى على إحسانه» وهما منقولتان عن كتاب الإتليدى (ت١٦٨٩ م)، وفى نهاية الحدث فى كل واحدة من هذه الحكايات نلحظ منحى أخلاقياً مسيطراً عليها(٧٦) مما يجعلها نماذج دالة على أن «الختام» جزء عضوى من بناء الحدث يوجز الدلالة الأخلاقية للحكاية، ومن ثم يستطيع قارئ شيخو ـ الذى كان يتلقاه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ أن يتحقق من انتفاء التعارض بين إجادة البناء الجمالى وتحقيق هدف أخلاقى، كما يستطيع ـ حين يقدم على كتابة رواية ـ أن يتخذ مما قدمه الناقد، أو شيخو فى هذه الحالة، أمثلةً يهتدى بها فى كتابته.

(٥/٥)

حين أخذ النقاد العرب، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، يتقبلون الرواية نوعاً أدبياً جديداً فى نسق الأنواع الأدبية العربية الحديثة، فقد كان ذلك التقبل يتم فى إطار من ظاهرة التمثل الثقافى التى تعنى أن عناصر الثقافة القومية الموروثة تتعرض لعديد من ضروب التغيير والتعديل والاستبعاد والإضافة نتيجة الحاجة إلى تلبية احتياجات اجتماعية وثقافية وجمالية جديدة أبرزَها التغيرُ الاجتماعى، وآثار الاتصال بالثقافة الأوروبية الحاجة الماسة إلى تحقيقها. ولما كانت الإحيائية حركة شاملة حكمت توجهات أولئك النقاد فإن تجلياتها فى تلقى الرواية قد تحققت فى مستويات تشكيل فهم ثقافى وجمالى لقبول الرواية، وذلك عبر وضع الكتابة الروائية فى إطار النشاط الكتابى، الذى يقوم به كبار الأدباء، وتعديل الموقف الموروث من الأدب الشعبى والثقافة الشعبية بتثمين النصوص السردية الكبرى كألف ليلة وليلة والسير الشعبية، وبلورة نسق جديد لفنون الإنشاء يعيد صياغة النسق الموروث فيبقى بعض الأشكال الداخلة فيه، ويستبعد كثيراً من الأشكال التى فرضت عليها التطورات الثقافية والاجتماعية الاندثار من سياقات التداول الثقافى والاجتماعى، فى ذات الوقت الذى تم فيه إدخال بعض الأنواع الجديدة، أو الرواية تحديداً، فى ذلك النسق. وكان يقترن بذلك النسق السعىُ إلى بلورة مفهوم للرواية يجمع، من ناحية، بين الإفادة من المفاهيم الغربية لبعض عناصر البناء السردى، وإعادة النظر إلى الإمكانات السردية التى تتضمنها الأشكال السردية العربية القروسطية، من ناحية ثانية، وتفعيل كثير من المفاهيم البلاغية المستمدة من البلاغة العربية القروسطية، من ناحية ثالثة، وذلك لتصبح قادرة على تلبية متطلبات الصياغة الجمالية والإنشائية للرواية ■.

(١) اعتمدنا فى صياغة عناصر التمثل ومقوماته على تحليل دلالات المادة، ودلالات المفاهيم المتداخلة مع مفهوم «التمثل» ومن أبرزها «التصور» و«التمثيل»، فى بعض المعاجم اللغوية ومعاجم المصطلحات الفلسفية، انظر:

ـ لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرين، الجزء السادس، دار المعارف، دون تاريخ، ص ـ ص ٤١٣٢ ـ ٤١٣٦.

ـ المعجم الوسيط، الجزء الثانى، الطبعة الثالثة، مجمع اللغة العربية، دون تاريخ، ص ـ ص ٨٥٣ ـ ٨٥٤

ـ الجرجانى : التعريفات، تحقيق عبد المنعم الحفنى، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١، ص ٧٤.

ـ جميل صليبا : المعجم الفلسفى، الجزء الأول، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤، ص ـ ص ٣٤١ ـ ٣٤٣.

ـ عبد الأمير الأعسم : المصطلح الفلسفى عند العرب : دراسة وتحقيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ٢٢٨، ٢٤٢، ٢٦٦ ـ ٢٦٨ وقد يكون من المفيد تأمل ما يقوله «الغزالى» فى كتابه «الحدود» من أن (الحد قولٌ دالٌ على ماهية الشيء) ثم إن «المخلصين» (إنما يطلبون من الحد تصور كنهَ الشيء وتمثل حقيقته فى نفوسهم لا لمجرد التمييز ؛ ولكن مهما حصل التصورّ بكماله تبعه التمييز)، ص ٢٦٨.

(٢) لتفصيل هذه المسألة، انظر الدراسات التالية :

ـ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤) الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠ ص ـ ص ٣٦٦ ـ ٣٨٤، حيث يتناول المسرحيات المأخوذة من ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى.

المراجع

ـ سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى الحديث، طبعة جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

ـ أحمد شمس الدين الحجاجى : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، كتاب الهلال، دار الهلال، ١٩٩٥.

ـ عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة : تفكيك الخطاب الاستعمارى وإعادة تفسير النشأة، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ـ بيروت، ٢٠٠٢، ولاسيما الفصول التالية : الثانى والثالث والرابع والخامس، ص ـ ص ٧٩ ـ ٢٥٨.

(٣) حول نقد اليازجى لبعض الروايات والمسرحيات انظر عرض على شلش فى كتابه : نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ـ ص ٨٨ ـ ٨٩.

(٤) انظر أحمد شمس الدين الحجاجى : النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦ ـ ١٩٢٣) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣، ص ـ ص ٨٦ ـ ٨٨ وانظر أيضا : أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث، ص ـ ص ٧٧ ـ ٨٣.

(٥) يرى سليم النقاش، فى تحديده لوظائف الأنواع الأدبية الجديدة أو المسرح تحديداً أن (هيئة الاجتماع من أخص أسباب تقدم الإنسان وقد عرف ذلك من قبلنا الأوروبيون فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو وهى المرآة التى تظهر للإنسان تمثال نفسه فيرى عيوبه ونقائصه فيتجنبها إذا كان ممن يهتدون عن غيهم فطاب لهم الاجتماع فى هذه القاعات). انظر :سليم النقاش : فوائد الروايات أو التياترات، مجلة الجنان، عدد ١١أغسطس ١٨٧٥، منشور ضمن كتاب : نظرية المسرح، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، دمشق ١٩٩٢، الجزء الأول، ص ٤٠.

(٦) أحمد فارس الشدياق : كشف المخبا عن فنون أوروبا، منشور باعتناء غادة يوسف خورى، مطبعة ألف، لبنان، ٢٠٠٢، ص ٢٩٢.

(٧) أحمد شوقى : مقدمة الشوقيات، تحقيق على عبد المنعم عبد الحميد، طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، القاهرة ـ بيروت ٢٠٠٠، ص ٨٨.

(٨) مقدمة الشوقيات، ص ٨٨.

(٩) مقدمة الشوقيات، ص ٩٠.

(١٠) جابر عصفور: تمرد أدبى... بواكير تمرد أدبى مبتور، جريدة الحياة، عدد ٨ من فبراير ٢٠٠٥، عن موقع الجريدة على شبكة المعلومات الدولية http|| wwwdaralhayt.com:

(١١) انظر مقدمة الشوقيات، ص ـ ص ٩٠ ـ ٩١حيث يعرض شوقى جوانب هذه التجديدات، وينقل موقف الخديو من كتابته المسرحية الشعرية خاصة، كما يشير إلى موقف القائمين على الجريدة الرسمية ـ جريدة الوقائع المصرية ـ من قصيدته «خدعوها بقولهم حسناء» ورغبتهم فى الإبقاء على ما فيها من مدح للخديو توفيق وحذف ما فيها من غزل ـ على العكس من رغبة أستاذ شوقى الشيخ عبد الكريم سلمان ـ مما أفضى فى النهاية إلى عدم نشر القصيدة.

(١٢) أحمد شوقى : مقدمة الشوقيات، ص ٩٢.

(١٣) مقدمة الشوقيات، ص ٨٦.

(١٤) انظر: محمد رجب النجار : التراث القصصى فى الأدب العربى، مقاربات

سوسيو - سردية، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، ص ٣٦٢.

(١٥) قدم أنطون صالحانى تحقيقًا لديوان الأخطل وشروحًا مطولة له وملحقًا له عنوانه «الشذر الذهبى على شعر الأخطل التغلبى»، كما نشر نقائض جرير والأخطل وقدم عليها "تعليقات مهمة" فيما يقول لويس شيخو، و صنع مختارات من كتاب الأغانى فى جزأين، (وطُبع له فى مصر ملحوظات دقيقة على كتاب التنبيه لأبى عُبيد البكرى)، انظر: لويس شيخو تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، الطبعة الثالثة، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص ٤٦٤.

(١٦) أنطون صالحانى: مقدمة ألف ليلة وليلة، الطبعة الثالثة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٣٨، ٣٠.

(١٧) أنطون صالحانى: مقدمة ألف ليلة وليلة، ص ٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣.

(١٩) المسعودى: مروج الذهب ومعادن الجوهر، الجزء الثانى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٥١.

(٢٠) أنطون صالحانى: مقدمة ألف ليلة وليلة، ص - ص ٣ - ٤

(٢١) المرجع السابق، ص ٤.

(٢٢) عرّف أحمد مطلوب المطابقة بأنها (هى التضاد والتطبيق والتكافؤ والطباق) وهو يحيل إلى عدد هائل من مصادر البلاغة العربية الوسيطة، أما مجدى وهبة فهو يعرف المطابقة بأنها (فى البلاغة الجمعُ بين معنيين مُتقابلين أو أكثر فى الكلام)، وهو يجعلها مساوية للمقابلة والطباق.

انظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمى العراقى، بغداد ١٩٨٧، الجزء الثالث، ص ٢٦٨. وانظر مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ٢٤.

(٢٣) أنطون صالحانى: مقدمة ألف ليلة وليلة، ص ٤.

(٢٤) المرجع السابق، ص - ص ٤ - ٥.

(٢٥) أنطون صالحانى: مقدمة ألف ليلة وليلة، ص ١٠.

(٢٦) نشير إلى الحاجة لدراسة طرائق التغييرات التى اتبعها صالحانى، ودورها فى الجوانب السردية لنصوص ألف ليلة وليلة، ودراسة تأثير هذه التغيرات على الأعمال المسرحية والروائية التى أفادت من ألف ليلة. فمثل هذا الدرس سيكشف عن دور طبعة صالحانى لألف ليلة وليلة فى التأثير فى الكتاب المعاصرين له.

(٢٧) يرى أحمد شمس الدين الحجاجى أن نصوص المسرح العربى الحديث قد قامت، منذ بدايات الكتابة المسرحية، على مسرحة الحكاية، ولهذا يصف المسرح العربى الحديث بأنه (إلى مسرح الحكاية أقرب منه أن يكون مسرحًا يسير على الأصول الغربية لفن المسرح). وفى ضوء هذا الرأى بلور منهجية لدراسة نصوص المسرح الشعرى العربى تجعل من تحليل أدوار السرد والحكاية فيها إجراءً منهجيًا أساسيًا. لتفصيل رؤيته ومنهجيته انظر كتابيه التاليين:

- الأسطورة فى الأدب العربى، كتاب الهلال، العدد ٣٩٢، دار الهلال، أغسطس ١٩٨٣، ص - ص ١٣٠ - ٢٠٢ حيث يحلل مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقى.

- المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، كتاب الهلال، العدد، ١٩٩٢ حيث يتناول كما كبيرا من نصوص المسرح الشعرى العربى.

(٢٨) من المفيد أن نشير إلى أنه رغم ذلك الغياب فإن ما قدمه مدحت الجيار من تحليل لمادتى «سرح» و«رسح» فى لسان العرب قد أداه إلى القول إننا (نجد أن جذورهما تتمحور حول دلالة مشتركة وهى الخروج من الضيق إلى الرحابة والسهولة، فى كل صياغاتها الصرفية)، وفى ضوء ذلك علل استخدام تسمية «المسرح» على ذلك النوع الأدبى الحديث فى الثقافة العربية فى القرن التاسع عشر. انظر فى ذلك كتابه: البحث عن النص: دراسة فى المسرح العربى، الطبعة الأولى، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨، ص _ص ٦٦ - ٦٧.

(٢٩) لويس شيخو: مجانى الأدب من حدائق العرب، الجزء الأول، الطبعة الثالثة عشرة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٦ ص ٥.

(٣٠) لويس شيخو: مقدمة «مجانى الأدب»، ص ٤.

(٣١) لويس شيخو: مقدمة «مجانى الأدب»، ص٣.

(٣٢) أبو العباس أحمد بن على القلقشندى: صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، الجزء الأول، طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دون تاريخ، ص ٣٥.

(٣٣) القلقشندى: صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٣٥.

(٣٤) القلقشندى: صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٣٧.

(٣٥) انظر، صبح الأعشى، الجزء الأول، ص - ص ٣٧ - ٣٩.

(٣٦) القلقشندى: صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٥١.

(٣٧) صبح الأعشى: الجزء الأول، ص ٥٣.

(٣٨) صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٥٤.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٥٤.

(٤٠) نفسه، ص ٥٥.

(٤١) حول دور «مذهب التصنع» في الشعر العربي الوسيط راجع ما كتبه شوقي ضيف في كتابه : الفن مذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ـ ص ٢٧٥ ـ ٤٠٦ . وحول تجليات أزمة "الإبداع" التي واجهت كتاب النثر العربي القروسطيين مراجعة ما كتبه شوقي ضيف عن "مذهب التصنع" في النثر العربي الوسيط، وذلك في كتابه الفن ومذاهبه في النثر العربي، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ـ ص ١٨٩ ـ ٣١٠.

(٤٢) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الجزء الأول، ص ٥٥.

(٤٣) صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٥٨.

(٤٤) لكي يدلل القلقشندي على تميز النثر على الشعر يأتي بعدة نماذج لتحويل بعض الأبيات إلى فقرات نثرية وتحويل بعض الفقرات النثرية إلى أشعار، ليكشف عن أن العملية الأولى تؤدي إلى ارتفاع طلاوة الكلام وزيادة حسنه ورونقه، على حين تؤدي العملية الثانية إلى إفقاد النثر خصائص صياغته الجمالية. انظر: القلقشندي: صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٥٩.

(٤٥) صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ـ ص ٥٩ ـ ٦٠.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٦٠.

(٤٧) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، الطبعة الثانية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٨٩، ص ٢٠٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٧.

(٤٩) علم الأدب : مقالات لمشاهير العرب على الجزء الأول من علم الأدب، جمع لويس شيخو، مطبعة الآباء المرسلين اليسوعيين، بيروت، ١٨٨٧ ص ٣٧.

(٥٠) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ٢٥٣.

(٥١) لتفصيل الدلالات التراثية لمادة "روى" المرتبطة بنقل المواد الثقافية من شعر وأخبار، انظر : لسان العرب، الجزء الثالث، ص ـ ص ١٧٨٤ ـ ١٧٨٨ وانظر أيضاً : التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص١٠٣.

(٥٢) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص٢٥٣.

(٥٣) حول القيم السردية للأخبار في التراث العربي الوسيط يمكن مراجعة الدراستين التاليتين :

ـ شكري عياد : فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، سبتمبر ١٩٨٢، ص ـ ص ١١ ـ ١٨ . ورغم أنه ركز في مقاله هذا على كتاب «المكافأة» لابن الداية فإن منهجيته في التحليل كانت قادرة على صياغة طرائق عديدة ملائمة لاكتشاف الهوية السردية الكامنة في فن الخبر.

ـ محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي : دراسة في السردية العربية، كلية الآداب ـ منوبة، تونس، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨.

(٥٤) من الدلالات التي حملها الفعل «قصّ» :إيراد الخبر على وجهه؛ أي كما حدث إن كان القاص شاهداً عليه أو كما نُقل إلى القاص إن كان ممن تلقى الخبر عن غيره، ولهذا السبب عرّف ابن منظور القاص بأنه (الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها)، ولذلك نقل ابن منظور عدداً من الأحاديث التي تنهى القاص عن اللجوء إلى الزيادة أو النقصان فيما يقصه. وإذا كان هذا يشكل المقوم الأول للقص فإن المقوم الثاني يتولد من دلالة الفعل "قصّ" على تتبع الآثار، وعلى ذلك تشكل معنى تتبع الأثر أو اقتصاصه، كما عُرِّف القاص بأنه (يقصص القصص لاتباعه خبرا بعد خبر). حول معاني «قص»، انظر : لسان العرب، مرجع سابق، الجزء الخامس، ص ـ ص ٣٦٥٠ ـ ٣٦٥٣.

(٥٥) انظر : أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٤٢.

(٥٦) حول صفات صدور الرسائل وخواتمها عند النقاد العرب القروسطيين، انظر: نبيل خالد رباح أبو علي: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ـ ص ٢٨٥ ـ ٢٩٣.

(٥٧) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ٢٦٠.

(٥٨) المرجع السابق، ص ٢٦٠.

(٥٩) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ١٥٢.

(٦٠) علم الأدب، الجزء الأول، ص ١١٨.

(٦١) انظر علم الأدب، الجزء الأول، ص ـ ص ١١٩ ـ ١٢٠.

(٦٢) شيخو: علم الأدب، الجزء الأول، ص ١٤٣.

(٦٣) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ٢٦٠

(٦٤) حول مفهوم «الأزمة» أو «الحبكة» في النقد الأوروبي أو الفرنسي، انظر: محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، طبع

نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٦٥) عن مفهوم العقدة عند نجيب حبيقة انظر دراسته :فن التمثيل (٤) مجلة المشرق، العدد الحادى عشر، السنة الثانية(١٨٩٩)، ص ـ ص ٥٠٢ـ ٥٠٣.

(٦٦) للإحاطة بدلالات عن مصطلح "العقد" فى البلاغة العربية، يمكن مراجعة معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، تأليف أحمد مطلوب، الجزء الثالث، مطبعة المجمع العلمى العراقى، ١٩٨٧، ص ـ ص ٨٤ ـ ٨٧.

(٦٧) انظر: عبد الحكيم راضى (اختيار وتقديم): نصوص بلاغية من مباحث البيان والبديع، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧.

(٦٨) عن «الخوف» و«الشفقة» عند أرسطو، انظر: كتاب الشعر، مرجع سابق، ص ٧٦، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٤.

(٦٩) انظر : إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١، ص ـ ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦.

(٧٠) انظر هذه النصوص فى «مجانى الأدب من حدائق العرب» جمع وضبط وتصحيح لويس شيخو، وذلك على النحو التالى:

ـ حكاية ابن بطوطة، الجزء الأول، الطبعة الثالثة عشرة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٨٩٦، ص ـ ص ١٣٨ ـ ١٤٦.

ـ حكاية أصحاب الكهف، الجزء الثانى، مطبعة الآباء اليسوعيين، دون تاريخ، ص ـ ص ٢٣٦ ـ ٢٤٧.

ـ حكاية عصيان إبراهيم المهدى، الجزء الرابع، الطبعة الخامسة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٥ ص ـ ص ٢٣٦ ـ ٢٤٧.

(٧١) انظر ألفت الروبى: الموقف من القص فى تراثنا النقدى، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

(٧٢) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ٢٦١.

(٧٣) لتفصيل رؤية النقد الكلاسيكى الأوروبى لصياغة «الأزمة» انظر: محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص ـ ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٧٤) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، ص ٢٦١.

(٧٥) يقول «بوالو» موجهاً نصائحه لكاتب التراجيديا (لتتقدم الحبكة من مشهد لمشهد، وتُحل أخيرا دون عناء وكَبَد. لا تتأثر النفوس بعقدة مطروحة إذا جاءت الحقيقة فجأة ودون مقدمات، فغيرت كل الأحداث مما ليس فى الحسبان)، بوالو: فن الشعر، ترجمة رجاء ياقوت، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ـ ص ٤٣ ـ ٤٤.

(٧٦) انظر نصوص هذه الحكايات فى "مجانى الأدب" على النحو التالى:

ـ حكاية الرجلين الكريمين، فى الجزء الثالث، طبع مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٨٢ ص ـ ص ٢٠٣ ـ ٢٠٨.

ـ حكاية الكريم الصافح عن قاتل أبيه، الجزء الثالث، ص ـ ص ٢٠٩ ـ ٢١١.

ـ حكاية المغيث للرجل الخائف، ص ـ ص ٢٢٠ ـ ٢٢٤.

التبئير

ميك بال

ترجمة : السيد إمام

النص الذى نترجمه هنا، جزء من قسم فرعى حول" التبئير" focalization الفصل السابع من كتاب ميك بال" السرديات" Narratology والمخصص لتحليل مستوى"القصة" story" الحكى" narrative عند جينيت). لقد صحح جينيت فى" خطاب الحكى" Narrative Discourse النظريات السابقة حول وجهة النظر فى الحكى، مثل نظريات فريدمان، وواين بوث، مفرقًا بين وظائف" المبئر" focalizer(من يرى)، والراوى (من يتكلم). وتقوم بال بتهذيب نظرية جينيت حول التبئير. إنها تظهر على سبيل المثال الفرق بين ذات التبئير وموضوع التبئير، وتخصص دورًا مستقلاً للمبئر. وربما كان هذا هو المظهر الأكثر إثارة للجدل فى نظريتها. إن إصرارها على أن التبئير هو أنجع الوسائل لتناول المعلومات المقدمة للقارئ، والأصعب فى التحديد، يعطى تميزًا لوظيفةٍ طالما أهملها النقاد حتى جينيت (١٩٧٢) وبذا، تفتح بال مجالاً كاملاً للحكى، بمافى ذلك الفيلم السينمائى، حيث تقوم الكاميرا ونظرة الممثلين بالتبئير.

لقد غدا كتاب "السرديات" Narratology المقدمة الأكثر ذيوعًا للسرديات فى اللغة الإنجليزية وذلك فور صدوره عام ١٩٨٥. ويعد الكتاب محاولة لصياغة نظرية شاملة للسرد، ويكمل العمل الذى قام به النقاد البنيويون فى مجالات متتاليات الفعل، وتحليل سمات الشخصيات والإطار setting والبنى الزمنية، ووجهة النظر، والصوت السردى، والمرسل إليه، إلخ. وهناك كتب أخرى تتناول نفس الموضوع مثل كتاب " ميك بال " ذاتها "السرديات" Narratologie الذى نشر بالفرنسية عام ١٩٧٧ وكتاب جيرالد برنس " السرديات" Narratology وكتاب ستيفن كوهن وليندا شاير " رواية القصص " .Telling Stories

صعوبات :

حينما تُقدَّم الأحداث، فإنها تقدم دائمًا طبقًا لرؤية محددة. يتم اختيار وجهة نظر، أى طريقة ما لرؤية الأشياء. إن بالإمكان محاولة إعطاء صورة "موضوعية" للحقائق. ولكن ما الذى يعنيه ذلك؟ إنها محاولة تقديم ما يمكن رؤيته أو إدراكه فقط بطريقة محددة مغايرة. يتم تحاشى أى تعليق، كما يتم اجتناب أى تأويل ضمنى. ومهما يكن من أمرٍ، فإن الإدراك يعد عملية سيكولوجية، تعتمد بشكل قوى علي وضعية المدْرِك: إن الطفل الصغير يرى

الأشياء بطريقة تختلف تماماً عن الطريقة، التى يرى بها البالغ الأشياء نفسها، حتى لو تعلق الأمر بمسألة المقاييس. إن درجة اعتياد المرء على ما يرى تؤثر أيضاً على عملية الإدراك. فعندما شاهد هنود أمريكا الوسطى راكبى الجياد لأول مرة، لم يروا نفس الشىء الذى نراه عندما نرى الرجال يركبون الجياد، لقد "رأوا" وحوشاً ضخمة، برءوس آدمية وأرجل أربع. لقد نظروا إليهم بوصفهم آلهة. إن الإدراك يعتمد على عوامل عديدة، حتى أن محاولة الموضوعية تعد شيئاً لا معنى له. فإذا ذكرنا بعضاً من هذه العوامل، فإن وضع المرء بالنسبة للموضوع المدْرَك، سقوط الضوء، المسافة، المعرفة المسبقة، الموقف النفسى تجاه الموضوع، كل هذه الأشياء وأكثر، تؤثر على الصورة التى يكونها المرء وينقلها للآخرين. وفى القصة، تقدم عناصر الفابولا fabula بطريقة معينة. إننا نواجه رؤيةً للحكاية. ما شكل هذه الرؤية ومن أين تجىء؟ تلك هى الأسئلة التى سوف نناقشها فى الأقسام الثانوية. وسوف أشير إلى العلاقات بين العناصر المقدمة والرؤية التى تقدم بها بالمصطلح "تبئير" focalization. إن التبئير إذاً، هو العلاقة بين الرؤية وما يُرى، أو يُدْرَك. وأرجو من خلال استخدامى لهذا المصطلح، أن أنسلخ عن مجموعة المصطلحات السائدة فى هذا المجال، لأسباب سوف أشرحها الآن.

إن نظرية السرد theory of narration كما تم تطويرها فى هذا القرن، تقدم عناوين متنوعة للمفهوم الذى أشير إليه هنا. وأكثر هذه العناوين انتشاراً، هو مفهوم "وجهة النظر "point of view أو "المنظور السردى ".narrative perspective وتُستخدم أيضاً مفاهيم مثل "المقام السردى " "narrative situation وجهة النظر السردية " " narrative viewpoint طريقة السرد "narrative manner. لقد طُوِّرت العديد من النمذجات التى تتفاوت فى دقتها حول "وجهة النظر السردية". ولقد أثبتت هذه النمذجات جدواها بطرق متفاوتة. سوى أنها جميعاً تُعَدُّ غير واضحة فى نقطة واحدة: إنها لا تقدم تمييزاً واضحاً بين الرؤية التى تُقَدَّم من خلالها العناصر من جهة، وهوية الصوت الذى ينهض بهذه الرؤية من جهة أخرى. ولكى نبسِّط المسألة أكثر، فإنها لا تفرق بين "من يرى"، و"من يتكلم". ومع ذلك، فمن الممكن، فى الرواية التخييلية وفى الواقع، أن يعبر شخصٌ ما عن رؤية شخصٍ آخر. إن ذلك يحدث طيلة الوقت. وعندما لا يقام تمييزٌ بين هذين الفاعلين المختلفين، يكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل أن نصف على نحو مناسب تقنية النص الذى تتم فيه رؤية شىء ما و الرؤية التى ترويه... إن عدم دقة مثل هذه النمذجات، يمكن أن يقودنا فى بعض الأحيان لصياغات أو تصنيفات عبثية تكون مفرطة فى جمودها أو جاهزيتها. فإن ندعى، كما حدث، بأن سترذر فى رواية "السفراء" لهنرى جيمس يروى قصته الخاصة، فى الوقت الذى كتبت فيه الرواية بضمير الغائب، يشبه فى عبثيته الادعاء بأن جملة: "لقد شاهدته إليزابيث يرقد هناك، شاحباً، وغارقاً فى التفكير."

تُروى من علامة التنصيص فصاعداً بواسطة شخصية إليزابيث؛ إن هذا يعنى بأنها هى التى نطقت بها. وما تفعله الجملة هو تقديم رؤية إليزابيث بوضوح: إنها برغم ذلك "تراه" راقداً.

لقد اكتسبت التصنيفات الموجودة احتراماً وطيداً فى النقد الأدبى المهيمن. ويتوجب أن نجد تفسيراً لذلك، ألا وهو فائدتها الواضحة. إنها جميعاً تقدم ممكنات على الرغم من الاعتراض الذى أبديناه تواً. إننى أرى مع ذلك بأن من المتعين أن تتفق تمييزاتها مع الاستبصار، الذى يجب أن يُعْطِى الفاعل الذى "يرى" مكانة مغايرة لتلك التى تُمنح للفاعل الذى "يروى".

فإذا قمنا بفحص المصطلحات السائدة من وجهة النظر هذه، فسوف يبدو مصطلح "المنظور" perspective واضحاً بما يكفى، ويغطى هذا المفهوم كلاً من نقطة الإدراك الفيزيقية والسيكولوجية، لكنه لا يتضمن العامل الذى ينجز فعل السرد، ولا يتعين عليه فعل ذلك. ومهما يكن من أمر، فإننى أفضل شخصياً استخدام مصطلح "التبئير" لسببين، على الرغم من الاعتراضات

الوجيهة على تقديم مصطلحات جديدة غير ضرورية. السبب الأول يتعلق بالتقليد tradition. فعلى الرغم من أن كلمة " منظور " تعكس بدقة ما نعنيه هنا، فإنها أصبحت تشير داخل تقاليد النظرية السردية لكل من الراوى والرؤية. ولقد أثر هذا الالتباس على المعنى المحدد للكلمة، التى تعد صحيحة فى حد ذاتها. فإذا أردنا استخدامها هنا بمعنى أكثر تحديداً، فسوف تظل برغم ذلك مرتبطة بالمعنى المألوف الذى يتسم بعدم الدقة.

ويظل هناك بالرغم من ذلك اعتراض آخر عملى على هذا المصطلح. إننا لا نملك دليلاً مادياً يمكن استمداده من " المنظور " يمكن أن يشير لذات الفعل. إن الفعل من كلمة "منظور" (perspectivise)ليس شائعاً و يمكن، على سبيل الاحتمال، إذا استخدم، أن يكون له معنى آخر مختلف عن المعنى الذى نقصده هنا. ولكى نصف " التبئير" فى إحدى القصص، فإن من المتعين أن يكون تحت تصرفنا مفردات من هذا النوع. وبدت لى هاتان الحجتان وجيهتين بما يكفى لتبرير اختيارى لمصطلح جديد لمفهوم ليس جديداً تماماً. إن مصطلح " تبئير " focalization يقدم عدداً من المميزات الثانوية الإضافية أيضاً. إنه مصطلح يبدو تقنياً، إنه مستمد من السيكولوجيا والفيلم السينمائى، وبذا، تتأكد طبيعته التقنية. وبما أن أية رؤية مقدمة يمكن أن تمتلك أثراً مكتسباً قوياً، ويكون من الصعب بناء على ذلك استخلاصها من المشاعر، ليس فقط من تلك التى تنسب للمبئر والشخصية، وإنما أيضاً من تلك التى تخص القارئ، فإن مصطلحاً تقنياً سوف يساعدنا على تركيز انتباهنا على الجانب التقنى لمثل وسيلة الالتباس هذه.

المُبَئِّر :

فى مَاهَاباليبورام Mahaballipuramفى جنوب الهند، يوجد، ما يقال بأنه أكبر لوحة من النقش البارز فى العالم " كفارة أرجونا " Arjuna's Penanceالتى تنتمى للقرن السابع. فى الجانب الأيسر العلوى من اللوحة، يُصوِّر أرجونا الحكيم فى وضع اليوجا، وعلى الجانب الأيمن السفلى، تقف قطة (فى نفس الوضع)، وحول القطة، مجموعة من الفئران. الفئران تضحك. صورة غريبة إذا لم يقم المتفرج بتأويل العلامات. ويكون التأويل على النحو التالى:

إن أرجونا فى وضع اليوجا، ويتأمل لينال استحسان الإله سيفا Lord Siva. والقطة المتأثرة بجمال الهدوء المطلق، تقلد أرجونا. والآن، تجد الفئران نفسها آمنة. إنها تضحك. وبدون هذا التأويل، لن تكون هناك علاقة بين أجزاء اللوحة. ووفقاً لهذا التأويل، تشكل الأجزاء حكياً متسقاً.

إن الصورة مضحكة، بالإضافة إلى كونها هزلية حقيقةً. إن الأثر المضحك، تستثيره سردية الصورة، والمتفرج يرى النقش ككل. إن محتوياته تتضمن تتابعاً زمنياً. أولاً، أرجونا يصطنع وضع اليوجا، ثم تقلده القطة. وبعد ذلك، تشرع الفئران فى الضحك. وترتبط هذه الأحداث الثلاثة المتتابعة منطقياً فى سلسلة سببية. وطبقاً لكل تحديد أعرفه، فإن ذلك يعنى أننا أمام حكاية (fabula).

بل وهناك المزيد. إن الأحداث ليست فقط متتابعة زمنياً، وترتبط ببعضها بعلاقة سببية منطقية. إنها يمكن أن تحدث فقط خلال النشاط السيميوطيقى للمثلين. ويمكن فقط تفسير الأثر الهزلى عندما يتم تحليل هذا الوسيط الخاص. إننا نضحك؛ لأننا يمكن أن نتماهى مع الفئران. ولأننا نشاهد ما يشاهدونه، فإننا ندرك معهم بأن القطة المتأملة تمثل تناقضاً، إن الفئران يتم اصطيادها، والحكماء هم فقط الذين يتأملون. فإذا فكرنا فى سلسلة الأحداث عكسياً، فإننا نصل للحدث التالى من خلال التماهى الإدراكى. إن القطة تحْدِث الحدث و التى تكون هى مسئولة عنه لأنها رأت أرجونا يفعل شيئاً ما. إن سلسلة الإدراكات هذه تجرى أيضاً فى الزمن. إن الحكيم لا يرى شيئاً نظراً لاستغراقه التام فى تأملاته. والقطة شاهدت أرجونا، وهى الآن لا تشاهد أى شىء أكثر من هذا العالم؛ والفئران تشاهد القطة وأرجونا. وهذا هو السبب فى كونها تشعر بالأمان. (تأويل آخر، هو أن القطة تتظاهر، وهذا لا يضعف التأويل السابق، ولكنه يضيف للحكاية عنصراً من عناصر التشويق). إن الفئران تضحك بسبب هذه الحقيقة ذاتها. لقد وجدت التقليد مشروعاً

سخيفًا. إن المتفرج يرى أكثر. إنه يرى الفئران، والقطة، والحكيم. إنه يسخر من القطة، ويضحك في تعاطف مع الفئران التي تشبه متعتهم المتعة التي يشعر بها وغدٌ ناجح.

وهذا المثال، الذي يمثل مفارقة لأنه غير لساني، يصوِّر بوضوح تام نظرية التبئير. إن بإمكاننا النظر إلى اللوحة بوصفها علامة (بصرية). إن العلاقات التي تجمع عناصر هذه العلامة التي تتألف من أرجونا الواقف، والقطة المنتصبة، والفئران الضاحكة، هي مجرد علاقات فضائية. إن عناصر الفابولا، أرجونا الذي يتخذ وضعية اليوجا، والقطة التي تتخذ وضعية اليوجا، والفئران الضاحكة لا تؤلف دلالة متسقة في حد ذاتها. إن العلاقة بين العلامة (النقش البارز) ومحتوياتها (الحكاية) يمكن فقط أن تتأسس عبر توسط طبقة متخللة، هي وجهة نظر الأحداث. إن القطة تشاهد أرجونا، والفئران تشاهد القطة، والمتفرج يشاهد الفئران، التي تشاهد القطة التي شاهدت أرجونا، والمتفرج يرى أن الفئران على حق. إن كل فعل من أفعال الإدراك (يرى / يشاهد) في هذا الوصف يشير إلى أحد أنشطة التبئير وكل فعل أو حدث يشير إلى حادثة.

إن التبئير هو العلاقة بين "الرؤية"، الفاعل الذي يرى، والشيء المرئي. وتعد هذه العلاقة مكونًا من مكونات القصة، مكونًا من مكونات مضمون النص السردي: إن Aيقول إن Bيرى ما يفعله C. وأحيانًا يكون هذا الفرق عقيمًا، مثلاً عندما يُوَاجَهُ القارئ برؤية مباشرة قدر الإمكان. ولا يمكن فصل الفاعلين المختلفين من ثم، إنهم يتطابقون. ذاك شكل من أشكال تيار الوعي. وبناء عليه، فإن التبئير يرتبط بالقصة، الطبقة الموجودة بين النص اللغوي والفابولا. ولأن تحديد التبئير يشير إلى علاقة، فإن كل قطب من قطبي هذه العلاقة، ذات التبئير وموضوع التبئير، يجب أن يدرس بمعزل عن الآخر. إن ذات التبئير، المبئر، هو النقطة التي يُنظر منها للعناصر. ويمكن لهذه النقطة أن تتموضع في إحدى الشخصيات (أحد عناصر الحكاية)، أو خارج إحدى الشخصيات. إذا ما تماهى المبئر مع الشخصية، فإن هذه الشخصية سوف تتمتع بميزة تقنية على باقي الشخصيات. إن القارئ يرى بعيني الشخصية، وسوف يميل، من ناحية المبدأ، لقبول الرؤية التي تقدمها هذه الشخصية. إننا في Massuroلموليش Mulischنرى بعيني الشخصية التي تقدم بعد ذلك أيضًا وصفًا للأحداث. إن أول أعراض مرض "ماسورو" الغريب هي الظواهر التي يدركها الآخر. إن هذه الظواهر هي التي تنقل لنا حالة "ماسورو"، إنها لا تخبرنا بشيء حول الطريقة التي يشعر بها إزاءها. إن مثل هذا المبئِّر / الشخصية الذي يمكن أن نصنفه على سبيل التيسير C Fيتسم بالتحيز والتقيد. إن التبئير في رواية هنري جيمس "ما كانت تعرفه ميزى" يقع تقريبًا وعلى نحوٍ كلي على عاتق "ميزى"، الفتاة الصغيرة التي تعجز تقريبًا عن فهم الكثير من العلاقات الإشكالية التي تحيط بها. ومن ثم، يرى القارئ الأحداث من خلال الرؤية المقيَّدة لهذه الفتاة، ويدرك بالتدريج فقط، ما يحدث بالفعل. سوى أن القارئ ليس هو الفتاة الصغيرة. إنه يفعل ما هو أكثر بالمعلومات التي يتلقاها مما تفعل "ميزى". إنه يقوم بتأويلها على نحو مختلف. ففي الوقت الذي ترى فيه "ميزى" إيماءة غريبة عليها، يدرك القارئ بأنه يتعامل مع إيماءة إيروتيكية. إن الفرق بين الرؤية الإيرونيكية للأحداث، والتأويل الذي يمنحه القارئ البالغ لهذه الأحداث، يقرر الأثر الخاص بالرواية.

إن التبئير المقيَّد بإحدى الشخصيات (CF)يمكن أن يتنوع، يمكن أن ينتقل من شخصية إلى أخرى. وفي هذه الحالات، يمكن أن نحصل على صورة جيدة لأصول صراع. لقد رأينا كيف تنظر الشخصيات المتعددة لنفس الحقائق على نحوٍ مختلف. ويمكن لهذه التقنية أن تؤدي إلى موقف حيادي تجاه كل الشخصيات. ومع ذلك لا يساورنا في العادة مطلقًا أي شك حول أي الشخصيات هي التي ينبغي أن تتلقى معظم الاهتمام والتعاطف. وعلى أساس التوزيع مثلاً، فإننا نصنف شخصية ما بأنها بطل أو بطلة الكتاب وفقًا لحقيقة أنها هي التي تبئر الفصل الأول و / الأخير.

فعندما تنهض بالتبئير إحدى الشخصيات التى تشارك فى الحكاية كممثل، أمكن لنا أن نشير إلى تبئير " داخلى" internal focalization. نستطيع إذاً أن نشير بالمصطلح تبئير " خارجى " external focalization إلى أن فاعلاً مجهولاً، يقع خارج الحكاية، ينهض بوظيفة المبئر. ويمكن أن نرمز لهذا المبئر الخارجى غير المقيَّد بإحدى الشخصيات ب .EFوفى المقطع التالى المأخوذ من افتتاحية رواية دوريس ليسينج "الصيف السابق على الظلام" The Summer Before The Darkنرى التبئير ينتقل من (EF external focalization – تبئير خارجى) إلى(CF - charcter focalization تبئير الشخصية).

(a) وقفت امرأة على الدرج الخلفى معقودة الذراعين تنتظر. تفكر؟ لم تكن قد قالت هذا. لقد كانت تحاول الإمساك بشىء ما، أو تعريته حتى يمكنها أن تنظر وتحدد؛ لقد كانت تجرب لبعض الوقت الآن أفكاراً مثل العديد من الثياب المجلوبة من أحد الرفوف. لقد كانت تسمح لكلمات وعبارات مبتذلة مثل أشعار الحضانة بأن تنزلق من طرف لسانها: لأنه إزاء التجارب الحاسمة، تخصص العادة مواقف معينة، وهى مواقف نمطية تماماً. أول حب!.... إن التقدم فى العمر محكوم بالألم!.... طفلى الأول، كما تعرف... لكنى كنت عاشقة!.... الزواج حل وسط.... لم أعد صغيرة كما كنت فى يوم من الأيام....

من الجملة الثانية فصاعداً نكون إزاء محتويات ما تَخْبُره الشخصية. يحدث انتقال إذاً من تبئير خارجى (EF) إلى تبئير داخلى(CF) إن باستطاعتنا أن نرى تناوباً بين مبئرين خارجيين ومبئرين داخليين، بين EF و CF فى عدد لا حصر له من القصص. إن فرتز فى " الأماسى " The Eveningsيكون هو الشخصية الوحيدة التى تعمل كمبئر. ولذلك، يكون المبئران هما EF و– CF فرتز. ويمكن أيضاً لعدد من الشخصيات أن تتناوب كمبئر داخلى؛ وفى هذه الحالة يكون من المفيد أن نشير إلى الشخصيات العديدة فى التحليل بالحروف الأولية حتى يمكننا الاحتفاظ بنظرة شاملة لتقسيم التبئير: فى حالة فرتز، سوف يعنى هذا الترميز CF (فرتز). ومثال لقصة تعمل فيها شخصيات عديدة مختلفة كمبئر هى قصة OF Old People. ومع ذلك، فالشخصيات لا تحمل عبئاً متساوياً من هذه الناحية: بعضها يبئر غالباً، وبعضها لا يبئر إلا قليلاً، وبعضها لا يبئر أبداً. ومن الممكن أيضاً أن يتم التبئير فى القصة بأكملها بواسطة EF وهنا يبدو الحكى موضوعياً، لأن الأحداث لا يتم تقديمها من وجهة نظر الشخصيات. ولا يكون انحياز المبئر حينئذ غائباً، حيث لا يوجد شىء اسمه " الموضوعية "، ولكنه عوضاً عن ذلك يكون غير واضح فقط.

مَوْضوع التبئير:

فى قصة Of Old Peopleيكون هارولد غادة هو المبئر عندما تكون الأحداث التى تقع فى الهند والمناطق المجاورة هى المبأرة. إن " لوت " Lotغالباً ما يبئر على أمه، ماما أوتيللى .Mama Ottilie وهذا هو السبب الرئيسى الذى يجعلنا نتلقى صورة محببة تماماً لها، على الرغم من سلوكها غير الودود. ومن المهم بطبيعة الحال أن نتحقق:أى شخصية تبئر على أى موضوع. ويمكن للتآلف المكون من مبئر وموضوع مبأر أن يتسم بالثبات إلى حد كبير (هارولد الهنود، لوت ماما أوتيللى)، أو يمكن، عوضاً عن ذلك، أن يكون متحولاً إلى حد كبير. إن البحث فى هذه التآلفات الثابتة أو الحرة ينطوى على أهمية، لأن الصورة التى نتلقاها عن الموضوع يقررها المبئر. وبالعكس، فإن الصورة التى يقدمها المبئر عن الموضوع، تقول شيئاً حول المبئر نفسه. وحيثما تعلق الأمر بالتبئير، كانت الأسئلة التالية ذات وثاقة:

١ – ما الذى تبئر عليه الشخصية: وما الذى تهدف إليه من وراء ذلك؟

٢ – كيف تفعل ذلك؛ من أى وضع ترى الأشياء؟

٣ – من الذى يُبأر عليه: لمن يكون موضوع التبئير؟

ما الذى تقوم الشخصية المبئرة بالتبئير عليه ؟ إن موضوع التبئير يمكن ألا يكون شخصية، بل يمكن

أن يكون موضوعات: مناظر طبيعية، أحداث، وباختصار، يمكن لكل العناصر أن تكون موضوعاً للتبئير، سيان كان هذا التبئير خارجياً أو داخلياً. وبسبب هذه الحقيقة وحدها، نواجه تأويلاً للعناصر أبعد ما يكون عن البراءة. والدرجة التى يتضمن بها أحد التقديمات رأياً يمكن أن تختلف بطبيعة الحال: إن الدرجة التى يوضح بها المبئر أنشطته التأويلية ويجعلها صريحة، تتنوع أيضاً. قارن مثلاً الأوصاف التالية للمكان:

(b) وخلف الأشكال المستديرة والشائكة حولنا فى العمق، انتشرت أشجار جوز الهند اللانهائية بعيداً فى المسافة الضبابية الزرقاء، حيث صعدت سلاسل الجبال مثل الأشباح. وإلى جانبى، غير بعيد منى، امتد منحدر جبلى شاهق، ومعروق، رمادى يميل إلى اللون البنفسجى إلى أعلى، بسلويت مسنن كالمنشار يمشط السماء البيضاء الملبدة بالسحب. وهبطت ظلال السحب عشوائياً على المنحدرات، كما لو أن قطعاً من القماش القُلّب الرمادى الداكن قد سقطت عليها. وعلى مقربة، فى مشكاة معبد، جلس بوذا متأملاً فى نافذة مقوسة من الظل. وعلى أكتافه، سترةٌ من نَضْح أبيض لروث الطير. وعلى يديه اللتين ترقدان معاً، مستريحتين تماماً، سقطت أشعة الشمس. ("القبلة" The Kiss لجان ووكرز)

(C) ومن ثم يتوجب علينا أولاً أن نصف السماء بطبيعة الحال: مئات من صفوف الملائكة ترتدى أثواباً بيضاء براقة ذات بهاء، لكل واحد منهم شعرٌ أصفر طويل، مجعدٌ قليلاً، وعينان زرقاوان. ولا يوجد أى رجال. ما أغرب أن تكون كل الملائكة من النساء. ولا يوجد أيضاً ملائكة متشحون بسراويل تحتية قصيرة مغرية وأربطة سيقان وجوارب، لطالما تصورت الملاك امرأةً تقدم ثدييها على ما يشبه الصحائف، بعينين ثقيلتى الماكياج، وفم أحمر براق يمتلئ بالرغبة، تواق للإنصات، باختصار، كل ما يتعين على المرأة أن تكونه (قبل ذلك، عندما كنت طالباً ما أزال، أردت أن أحوّل حواء إلى بغى، واشتريت لها كل ما يلزم لذلك، لكنها لم تكن راغبة فى ارتداء تلك الملابس. (ج. م. أ. بيشوفل J.M.A Biesheuvel الطريق للضوء، "فاوست" The Way to the Light, "Faust")

فى كلتا الحالتين، نجد تبئيراً CF. إن كلا المبئرين يمكن أن يتموضع فى أنا "الشخصية". فى b يكون الوضع الفضائى للتبئير الداخلى ("أنا") مدهشاً على وجه الخصوص. إنه يتموقع بطبيعة الحال على ارتفاعٍ عالٍ يتأمل المشهد العريض. إن كلمات "حولنا" المرتبطة بـ "فى العمق" تشدد على ذلك الوضع العالى. إن قرب المشكاة التى تضم تمثال بوذا توضح أن CF "(أنا") يتموقع فى معبد شرقى (معبد "بوروبودور" Burubudur فى واقع الأمر، بحيث يمكن أن نستنتج أن "الأشكال المستديرة والشائكة" تشير إلى سقف المعبد. إن تقديم سقف المعبد بكامله والمشهد الطبيعى يبدو لا شخصياً تماماً. وما لم يكن تبئير الشخصية ("أنا") قد حدد نفسه باستخدام الضمير الشخصى للمتكلم، فى "إلى جانبى" و "حولنا"، كان من المحتمل أن يبدو هذا، فى مواجهته، وصفاً "موضوعياً"، مأخوذاً من أحد الكتيبات، أو كتاباً للجغرافيا.

سوى أن تحليلاً أكثر دقة، سوف يثبت أن ذلك ليس صحيحاً. فسواء حُدِّدَ تبئير الشخصية CF"(أنا") على نحو صريح أو العكس، فإن الوضع "الداخلى" للمبئر يكون فى واقع الأمر، قد تأسس بالفعل بواسطة تعبيرات مثل و "غير بعيد منى"، و "وعلى مقربة"، "و إلى جوارى" التى تؤكد على قرب المكان من المُدرِك. إن عبارة "خلف" و "فى العمق" تشيران إلى تخصيصٍ للمنظور الفضائى (بالمعنى التصويرى). ولكن يحدث ما هو أكثر هنا. إن هذا التقديم يقوم بعملية تأويل، دون أن يبدو عليه أنه يفعل ذلك. ويتضح هذا من استخدام الاستعارات، التى تشير إلى حقيقة أن التبئير الشخصى يحاول اختزال الموضوعات التى يراها، والتى تمارس عليه قدراً كبيراً من التأثير، لنسبةٍ إنسانية يومية. وبهذه الطريقة، يحاول التبئير الشخصى ("أنا") أن يدخل الموضوع داخل نطاق خبرته الخاصة. إن صوراً مثل "مسننٌ كالمنشار" و "يمشط" و "قطعاً من القماش القُلّب الرمادى الداكن"، وكليشيهات مثل "سلاسل الجبال" تؤ؟

ذلك. إن عبارة " سترة من نَضْح أبيض من روث الطير" هى أوضح الأمثلة على ذلك. والصورة فى واقع الأمر طريفة أيضاً بسبب آلية التداعى التى تقدمها. إن تمثال بوذا، يصبحُ، مع كلمة " سترة"، إنسانياً. وبمجرد أن يصبح كذلك، يمكن أن تصبح الطبقة البيضاء على رأسه بسهولةٍ قشرةً للرأس، وهى إمكانية توحى بها كلمة "نَضْح". إن الطبيعة الواقعية لتقديم تبئير الشخصية ("أنا") التى ترى المشهد بالفعل –تستعاد برغم ذلك فى الحال عبر المعلومات المتصلة بالطبيعة الفعلية للطبقة البيضاء: روث الطير. وهكذا، يكون ما نراه هنا، هو تقديمٌ لمشهد طبيعى واقعى، يعكس ما يتم إدراكه بالفعل، ويؤوِّله فى الوقت ذاته على نحوٍ محدد حتى يمكن للشخصية تمثله.

ويعرض المثال C إلى حد ما نفس الخصائص. وهنا أيضاً، يتم أنسنة فضاء مؤثر. ومع ذلك، فإن تبئير الشخصية ("أنا") يلاحظ الموضوع على نحو أقل ويمنحه تأويلاً أوفر. إن الأمر يتعلق بموضوع فانتازى يكون لدى التبئير الشخصىCF "(أنا") دراية مجملة به مستمدة من الأدب الدينى والرسوم الدينية، والذى يمكن له أن يكيفه بالقدر الذى يريده مع ذوقه الخاص. وهذا هو ما يفعله، وذوقه واضح. وهنا، أيضاً، تكون آلية التداعى واضحة. إن التبئير الشخصى CF "(أنا") ينتقل من الصورة التقليدية للملائكة، التى تتضمنها الجملة الثانية أو الثالثة، للافتراض بأن الملائكة نساء. وبهذا، تنحرف الرؤية بالفعل عن الرؤية التقليدية التى تنظر للملائكة بوصفهم عديمى الجنس، أو ذكوراً. وفى مقابل تلك الصورة، التى خُلِقَت لملائكة ذكور بلا أعضاء تناسلية، يؤسس تبئير الشخصيةCF "(أنا)" "صورته الأنثوية المضادة، التى تنأى الآن كثيراً عن الصورة التى نعرفها عن الملائكة.

وحتى قبل أن يدرك القارئ ذلك عبر هذا المسلك، فإن صلةً قد تأسست مع تقليد آخر، هو تقليد التعارض ملاك / بغى، الذى يُستخدم فيه "الملاك" بمعنى مجازى، حيث تظهر كلمة "بغى" ذاتها فى النص. وهنا، تعلن الصيغة التأويلية للوصف عن ذاتها بوضوح. إن الـ "نحن" المهيبة التى ترد فى البداية تتقابل بحدة مع الالتفاتة الشخصية التى يصطنعها الوصف. وترتكز الدعابة هنا على التضاد بين غير المجسد –المهيب، والمجسد المبتذل. ويتأكد التبئير التأويلى بطرق عديدة. إن الجملة الموجودة بين علامات التنصيص، تقدم بوصفها رد فعلٍ للجملة التى تسبقها. وهنا، يصنع المبئر المؤوِّل مدخلاً صريحاً.

ويتم التشديد على هذا مرة ثانية: إن عبارة "بغض النظر عن" عبارة دارجة، وتشير إلى ذات شخصية، تعبر عن رأيٍ ما: إن عبارة "لطالما تصورت الملاك.." "تشدِّد على نحوٍ أقوى على وجود رأى شخصى.

إن الطريقة التى يُقدم بها الموضوع تزودنا بمعلومات حول الموضوع ذاته، كما تزودنا كذلك بمعلومات حول المبئر. بل ويقدم لنا هذان الوصفان معلومات أكثر حول المبئرين الشخصيين ("أنا") مما يقدمان حول الموضوع؛ معلومات أكثر حول الطريقة التى يخبرون بها الطبيعة (b) أو النساء (C) على التوالى، أكثر مما يقدمان حول معبد "بوروبودور" والسماء. ولا يهم، من ناحية المبدأ، ما إذا كان الموضوع "يوجد حقيقةً" فى الواقع، أو يكون جزءاً من حكاية وهمية، أو فانتازيا تخلقها الشخصية، وبذا يكون الموضوع وهمياً مرتين. إن المقارنة بالموضوع المشار إليه تقوم فى التحليل السالف الذكر فقط بتحفيز التأويل الذى ينهض به المبئر الشخصية CF "(أنا") فى كلا المقطعين. إن البنية الداخلية للوصفين تقدم فى حد ذاتها مفاتيح كافية حول الدرجة التى يظهر فيها أحد المبئرين الشخصيين CF "(أنا") تماثلاً مع الآخر واختلافاً عنه.

ويُظهر هذان المثالان بالإضافة إلى ذلك تمايزاً من نوع آخر. لقد كان موضوع التبئير فى الفقرة C مُدْركاً. إن تبئير الشخصية CF "(أنا") يرى بالفعل شيئاً خارجاً عنه، وهذا ليس صحيحاً دائماً. إن موضوعاً ما يمكن أن يكون محسوساً فقط فى ذهن المبئر الشخصية CFوفقط أولئك الذين يملكون نفاذاً إلى هذا الذهن هم الذين يستطيعون أن يدركوا أى شيء. وهذا لا يمكن أن يكون شخصية أخرى،

على الأقل ليس وفقًا للقواعد الكلاسيكية لجنس السرد، وإنما يمكن أن يكون مبئرًا خارجيًا . EFإن هذا الموضوع غير المُدْرَكْ حسيًا "

non-perceptible يحدث في حالات تقدم فيها، على سبيل المثال، محتويات حلم إحدى الشخصيات. وبالنسبة للسماء في المقطع c يمكننا فقط أن نقرر ما إذا كان هذا الموضوع مدركًا أو غير مدرك حسيًا عندما نعرف الكيفية، التي تتفق بها هذه الجزئية مع سياقها. فإذا كانت الـ "أنا" هي و شخص آخر -شيطان مثلاً- في رحلة للسماء، فسوف يتعين علينا أن نقبل الجزء الأول من الوصف، حتى الجملة الموضوعة بين علامات تنصيص، باعتباره "مدركًا" حسيًا .perciptible وهكذا، يكون معيارنا هو أنه، داخل الحكاية، يتعين أن تكون هناك شخصية أخرى حاضرة يمكنها أيضًا إدراك الموضوع؛ فإذا كانت الموضوعات المدركة أحلامًا، وخيالات، وأفكارًا، أو مشاعر تخص إحدى الشخصيات، أمكن لهذه الموضوعات إذًا أن تكون جزءًا من فئة الموضوعات "غير المدركة"

حسيًا . non-perceptible ويمكن الإشارة لهذا التمييز بإضافة حرف pأو npللترميز المبئر.

وبالنسبة للمقطع aننتهى ب CF (woman) - np

وبالنسبة للمقطع bيكون الترميز هوCF (I) - np

وبالنسبة للمقطع .c CF (I) - np ولهذا التمييز أيضًا أهميته في النفاذ إلى بنية القوة بين الشخصيات. فعندما نخصص لإحدى الشخصيات، في موقف صراعي كلا CF – p و CF – np والأخرى الصيغة الحصرية CF –p تكون للشخصية الأولى إذًا ميزة كونها طرفًا في الصراع. إنها يمكن أن تعطى للقارئ نفاذًا لمشاعرها وأفكارها، بينما لا تستطيع الشخصية الأخرى نقل أى شيء. وفضلاً عن ذلك، لن يكون للشخصية الأخرى نفاذ البصيرة الذي يتلقاه القارئ، بحيث لا يمكنها أن تتفاعل مع مشاعر الشخصية الأخرى (التي لا تعرفها)، أو تعارضها. ويكون عدم تكافؤ هذا الوضع بين الشخصيات واضحًا فيما يُطلق عليه "روايات ضمير المتكلم"، ولكنه لا يكون بمثل هذا الوضوح دائمًا بالنسبة للقارئ في الأنواع الأخرى من الروايات. ومع ذلك، يتم توجيه القارئ بواسطته في تشكيل أحد الآراء حول مختلف الشخصيات. وبالتالي، يكون للتبئير أثر توجيهي قوى. وتعد رواية "كوليت " Colette القط" La Chatte مثالاً قويًا: إن القارئ يُوَجَّه عن طريق هذه الأداة لكي ينحاز للرجل ضد زوجته.

وفي هذا الخصوص، يكون من المهم أن نضع في اعتبارنا الفرق بين الكلمات المنطوقة وغير المنطوقة للشخصيات. إن الكلمات المنطوقة تكون مسموعة بالنسبة للآخرين ومن ثم تكون مدركة عندما يتركز التبئير في شخص آخر. أما الكلمات غير المنطوقة – الأفكار، المونولوجات الداخلية -بغض النظر عن اتساعها، لا تكون مدركة بالنسبة للشخصيات الأخرى. وهنا، أيضًا، توجد إمكانيةٌ للتوجيه تستخدم في الغالب. إن القارئ يُزَوَّد بمعلومات مفصلة حول أفكارٍ لإحدى الشخصيات، لا تسمعها الشخصيات الأخرى. فإذا وضعت هذه الأفكار بين أجزاء الحوار، فإن القراء لا يدركون في الغالب إلى أي حد تكون معرفة الشخصية الأخرى أقل من معرفتهم. إن تحليلاً لمدركية الموضوعات المبأرة تزودنا بنفاذ بصيرة في علاقات هذه الموضوعات.

مستويات التبئير:

قارن الجمل التالية:

d - ماري تشارك في مسيرة الاحتجاج.

e - شاهدت ماري تشارك في مسيرة الاحتجاج.

f - شاهد ميشيل ماري تشارك في مسيرة الاحتجاج.

في الجمل الثلاث يتم التأكيد على اشتراك ماري في المسيرة، وتلك حقيقة يمكن إدراكها بوضوح.

ونحن نفترض وجود فاعل يقوم بعملية الإدراك، تُقَدِّم إدراكاته للقارئ. في eيكون هذا الفاعل هو "أنا" وفي fيكون ميشيل. وفي الجملة dلا يتم الإشارة إلى طرف ما. وبالتالي نفترض وجود مبئر خارجي يقع خارج الحكاية. وهذا المبئر يمكن أن يكون EFأو CF "(أنا)" الذي يظل وجوده ضمنيًا في هذه الجملة، ولكنه يعلن عن نفسه في مكان آخر. يمكننا إذًا تحليل :

EF P - d

P- (" 1 ") CF - e

P- (Michele) CF - f

وتشير القاطعة (–) للعلاقة بين الذات وموضوع التبئير. ومع ذلك، لم يتم التعبير عن الفرق بين الجملتين على نحو كامل. إن الجملتين e و f جملتان معقدتان، والتبئير، أيضاً، معقد هو الآخر. وينطبق التحليل، كما هو محدد هنا، على الجملة التابعة فقط. وفى الجملة eيُعَبَّر عن المسألة ب ("أنا") رأيت، وفى fيكون ميشيل هو الذى رأى. فمن الذى قام بتبئير هذا الجزء ؟ إما أن يكون EFأو CF.ويمكن فقط أن نستنتج ذلك من بقية القصة. إن الاحتمالات بالنسبة لـ e هى :

١ –(EF- (np CF (" I ") - p : مبئر خارجى يبئر CF"(أنا") الذى يرى. إن "الرؤية" فعلٌ غير مدرك فى تضاد مع " النظر"، وبالتالى فإن موضوع التبئير المعقد يكون np.وهذا الموضوع ينطوى على مبئر CF "(أنا)"، يرى شيئاً مُدْرَكاً.

٢ –(C F ("1") (np CF (" I ") - p ما ندعوه بـ " سرد المتكلم "، يتذكر فيه المبئر الخارجى بعد ذلك، بأنه رأى، فى لحظة محددة من لحظات الحكاية، مارى تشارك فى مسيرة احتجاج.

إن الاحتمال الأول يوجد على مستوى النظرية، ولكنه لن يتحقق بسهولة، إلا إذا كانت الجملة فى صيغة الكلام المباشر، ويمكن تجريد ال CF "(أنا") بوصفه أحد الأشخاص الذين يتحدثون (مؤقتاً). وفى الجملة fتكون الصيغة الأولى فقط هى المكنة: EF – [np CF (Michele) –p]. ومن السهل إدراك هذا بمجرد أن ندرك أن مبئراً شخصياً لا يستطيع أن يدرك موضوعاً غير قابل للإدراك.، إلا إذا كان جزءاً من هذا الموضوع، أن يكون نفس" الشخص ".

يمكننا أن نستخلص من هذا نتيجتين. أولاً، يبدو أن بالإمكان التمييز بين مستويات متعددة من التبئير؛ ثانياً، حيثما تعلق الأمر بمستوى التبئير، لا يكون هناك اختلاف جوهرى بين " سرد المتكلم " و"سرد الغائب". وعندما يبدو أن EF يتخلى عن التبئير لـ CF? فإن ما يحدث حقيقة هو أن رؤية الـ CF تُمنح من داخل الرؤية الكلية الشاملة لـ.EF إن الأخيرة تَحتفظ دائماً فى واقع الأمر بالتبئير الذى يمكن أن يكون فيه تبئير EF متضمناً كموضوع. وهذا أيضاً قابل للتفسير وفقاً للمبادئ العامة للسرديات. فعندما نحاول أن نعكس وجهة نظر شخصٍ آخر، فإننا نستطيع أن نفعل ذلك فقط بقدر ما نعرف ونفهم وجهة النظر تلك. وهذا هو السبب فى عدم وجود اختلاف فى التبئير بين ما ندعوه " سرد المتكلم " و" سرد الغائب"... وفى "سرد المتكلم " أيضاً، يُعْطِى مبئرٌ خارجى، مكونٌ عادة من " أنا " الشخص البالغ، رؤيته للحكاية التى شارك فيها كممثل فى وقت مبكر، من الخارج. وفى بعض اللحظات، يمكنه أن يقدم رؤية أناه الأخرى الأصغر، بحيث يبئر CF على المستوى الثانى.

تبقى ملاحظة تتعلق بالترميز الخاص بهذه البيانات. إذا أردنا أن ندخل مسألة المستويات فى التحليل، فإن بإمكاننا أن نفعل ذلك بشكلٍ محكم كما فعلت هنا. وهذا مفيد إذا أردنا أن نعرف شكل العلاقة بين المبئرين المختلفين: من يسمح لمن بمراقبة من ؟ فإذا كنا برغم ذلك، مهتمين فقط بالعلاقة بين ذات التبئير وموضوعه – على سبيل المثال، بين CF"(أنا)" ومارى فى الجملة e أو بين CF (ميشيل) ومارى فى الجملة –f إذاً فمن الأيسر أن نذكر أنفسنا بحقيقة أننا نتعامل مع تبئير مُضمَّن، حيث يمكن أن يعود الحكى فى أية لحظة للمستوى الأول. وفى هذه الحالة، يكون من السهل الإشارة للمستوى برقم يتبع حرف ال F وبالنسبة للجملة e يمكن أن يكون هذا: CF2 (I) - p وبالنسبة للجملة f يكون -p (ميشيل) .CF2.

إذا فحصنا باختصار ما تقدم، يتضح أن الجمل الثلاث تختلف كلٌ منها عن الأخرى من عدة نواحٍ. يوجد دائماً جملة واحدة تختلف عن الجملتين الأخريين. ومن ثم فالجملة d تختلف عن الجملة e و f فى مستوى التبئير. وبالتالى، يكون التبئير فى dمفرداً، وفى eو fمعقداً. وتختلف dو e عن f بالنسبة لما يخص " الضمير " .person ففى كلتا

الحالتين يمكن أن يكون التبئير EF أو CF "(أنا)".
وأخيراً، تختلف d و f عن e لأنه لا يمكن أن نفترض ببساطة EF في e دون أن نشك في ذلك. إن هذا يمكن أن يكون ممكنًا فقط إذا كانت صيغة الجملة هي صيغة الكلام المباشر.
نحن نفترض، من ثم، مستوى أول للتبئير (F1) يكون فيه المبئر خارجيًا. وهذا المبئر الخارجي يتخلى عن التبئير لمبئر داخلي، هو مبئر المستوى الثاني (F2) وهناك المزيد من المستويات الممكنة من ناحية المبدأ. وفي هذه العينة من الجمل يكون من الواضح أين ينتقل التبئير من المستوى الأول للمستوى الثاني. إن صيغة الفعل "شاهَد" توضح ذلك. إن علامات الانتقال في المستوى نسميها "علامات اقترانية" coupling signs. هناك علامات تبين الانتقال من مستوى إلى آخر. ويمكن أن تظل هذه العلامات ضمنية. وأحيانًا نضطر لاستنباطها من معلومات أخرى أقل وضوحًا. ففي المثال b وهو وصف للانتقال من و إلى مشهد "بوروبودور"، كنا نحتاج، للفقرة السابقة للعثور على العلامة التي يشار بها للانتقال صراحة. وفي الفقرة c تُستخدَم جملة كاملة "و من ثم يتوجب علينا أولاً أن نصف السماء بطبيعة الحال" لتشير إلى أن التبئير الداخلي CF سوف يمنحنا الآن رؤيته للسماء". إن أفعالاً مثل "يرى" و "يسمع"، وباختصار كل الأفعال التي تنقل إدراكًا حسيًا، يمكن أن تقوم بعمل علامات اقترانية صريحة.
هناك مع ذلك إمكانية أخرى. إن التبئير الخارجي يمكنه أن يراقب بمصاحبة شخص دون أن يتخلى عن التبئير كليةً لـ CF. ويحدث هذا عندما يُبأر موضوع تستطيع إحدى الشخصيات إدراكه، ولكن لا شيء يشير بوضوح لما إذا كان يُدْرك حقيقةً. ويمكن مقارنة هذا الإجراء بالكلام غير المباشر الحر "الذي يكون فيه الراوي أقرب ما يكون إلى الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصية، دون أن يمنحها الفرصة للتعبير عن نفسها صراحة (انظر الفصل الثالث). ونموذج لهذا "التبئير غير المباشر الحر"، أو بالأحرى، التبئير الملتبس، هو بداية قصة "السيدة صاحبة الكلب" لتشيكوف:

- g أصبح ظهور قادم جديد على المسرح – السيدة صاحبة الكلب – موضوعًا لأحاديث عامة، وكان ديمتري ديمتريش جوروف، الذي كان منذ يومين في يالتا واعتاد طُرقها، مهتمًا أيضًا بالقادمين الجدد ٣ وفي أحد الأيام أثناء جلوسه في بهو مطعم فيرَنت، رأى سيدة صغيرة السن تتمشى بجوار المنتزة؛ كانت الفتاة شقراء، متوسطة الطول، ترتدي قبعة. وخلفها، يهرول كلبٌ صغير طويل الشعر ٤ وفيما بعد، قابلها صدفة في المنتزة وفي الميدان عدة مرات يوميًا. كانت دائمًا بمفردها، ترتدي دائمًا نفس القبعة، يتبعها كلبها، ولم يكن أحدٌ يعرف من تكون، ولقد أصبحت معروفة بعد ذلك بالسيدة صاحبة الكلب.

إن الفقرة ككل يتم تبئيرها بواسطة تبئير خارجي EF. وفي الجملة الثالثة يحدث انتقال في المستوى يشار إليه بالفعل "رأى". وفي الجملة الرابعة يتم استعادة المستوى الأول. ولكن في الجملة الخامسة يكون مزدوجًا. وتتبع هذه الجملةُ الجملةَ التي يُذْكَرْ فيها أن ديمتري يقابل الفتاة بانتظام. وكان على وصف السيدة الذي يأتي بعد ذلك، وفقًا لتوقعنا، أن يُبأّر بواسطة تلك الشخصية: CF٢ (Dmitri) -p ولكن لا توجد علامة تشير إلى ذلك التغير في المستوى. وفي الجزء الثاني من الجملة يكون التبئير مرةً أخرى مع EF ١ والجزء الأول من الجملة الخامسة يمكن أن يُبأر بواسطة EF ١ وبـ CF١ إن مثل هذا التبئير المضاعف، "الذي يتطلع فيه" EF من على كتف" CF. ويمكن الإشارة إليه بالترميز المضاعف EF١ /CF٢ ويمكن أن نطلق على هذا الجزء من القصة وصف مفصلة hing جزء ذو تبئير مضاعف أو ملتبس، بدرجة أو بأخرى، يقع بين مستويين. ومن الممكن أيضًا أن نميز بين التبئير المضاعف الذي يمكن تقديمه كـ EF١ + CF٢ والتبئير الملتبس، الذي يكون من الصعب فيه أن نقرر من الذي يبئر: CF٢ / EF١. وفي المقطع g لا يمكن تأسيس هذا الفرق. وعلى ضوء تطور بقية القصة، يبدو EF ١ + CF٢ الأكثر احتمالاً. ■

فن الرواية وعلم التاريخ .. إشكالية الجدل بين المتناقضات

د . عاصم الدسوقى

قبل أن يصبح التاريخ علماً تخضع دراسته لقواعد منهجية فى أواخر القرن التاسع عشر كان مجرد حكاية تأتى على لسان صاحبها تروى وقائع عن أقوام عاشت هنا وهناك، ومشاهد من حياتهم وسلوكياتهم، والمصير الذى انتهوا إليه، دون ذكر العلل والأسباب وراء كل حادثة أو واقعة، وعلى القارئ أو السامع أن يستخلص ما يراه من عبرة وعظات. ولعل ما كتبه هيرودوت عن مشاهداته فى مصر والشام تحت عنوان (استوريا Istoria أى التعلم والمعرفة) جعل القصص التاريخى يبتعد قليلا عن مجرد فن الحكى والرواية إلى محاولة تقصى الوقائع والبحث عن أسبابها. ومن هنا أصبح هيرودوت"أبو التاريخ"، وانتقل عنوان مشاهداته فى اللاتينية (لغة الرومان القدامى) إلىHistoria ومنها اشتقت كلمة"تاريخ فى كل اللغات الأوروبية الحديثة. أما فى اللغة العربية فكلمة التاريخ تعنى الزمن ووقائعه وهى مشتقة من الأرخ بفتح الهمزة أو كسرها (الإرخ) وهى أنثى بقر الوحش كناية عن عملية الولادة، والمعنى أن الولادة هى حدث جدير بالتسجيل، وفى الأدبيات المعاصرة نقول عن المرأة الحامل إنها تنتظر حادثاً سعيداً.

هكذا بدأ التاريخ فى إطار فن الحكى والرواية والتأثير على القارئ وظل كذلك ردحاً طويلا من الزمن دون أن يستقر على منهج عام يلتزم المشتغلون به إلا من بعض الجهود الفردية التى راحت بذهاب أصحابها. وفى هذا الخصوص نذكر ابن الأثير فى القرن الثالث عشر (١١٦٠ - ١٢٣٢) وكتابه "الكامل فى التاريخ" الذى لم يكتف بسرد الأحداث وإنما حاول أن يكتشف سوابقها ونتائجها، ولكن لم يواصل من جاء بعده هذه المسيرة. ثم ابن خلدون فى القرن الرابع عشر (١٣٣٢ - ١٤٠٦) الذى ميز بين الظاهر والباطن فى التاريخ بقوله: ".. ففى ظاهره لا يزيد عن أخبار الأيام والدول السوابق من القرون وفى باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق

وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق..". وفى القرن السابع عشر يضع فيكو الإيطالى مصطلح "فلسفة التاريخ" بحثًا عن قواعد منهجية لدراسة التاريخ متأثراً بابن خلدون. لكن لم تحدث محاولات تعليمية أو تدريسية لدراسة التاريخ بشكل مؤسسى تعليمى رغم التقدم المنهجى الذى حدث فى المعرفة والعلم فى القرن السابع عشر عندما وضع ديكارت الفرنسى قواعد المنهج الرياضى فى التفكير (الاستدلالى)، ووضع فرنسيس بيكون الإنجليزى قواعد المنهج التجريبى لدراسة الطبيعة، ثم وضع الفيلسوف الألمانى كانط فى أواخر القرن الثامن عشر أسس علم المنهج لكل أنواع المعرفة.

وظلت دراسة التاريخ وتدريسه فى المدارس والجامعات أسيرة فن الحكى والرواية إلى أن قام إرنست بيرنهيم Bernheim الأستاذ بجامعة جريفسفلد بألمانيا فى منتصف القرن التاسع عشر بجمع خلاصة الكتابات والملاحظات والتجارب المتفرقة الخاصة بتأملات المؤرخين والمناطقة فى التاريخ، واستخلص منها قواعد وضعها فى كتاب بعنوان "متن فى المنهج التاريخى". ثم جاء الأستاذان: لانجلوا Langlois وسينوبوس Seig-nobos بجامعة السوربون، وقاما بإلقاء محاضرات على الطلاب فى العام الدراسى ١٨٩٦ - ١٨٩٧ فى موضوع التاريخ شملت كيفية جمع المادة التاريخية من مصادرها الموثقة (لا تاريخ دون وثائق) وكيفية تحليلها ومناقشتها فى ضوء بعض المفاهيم النظرية مثل دور الجغرافية ودور الفرد البطل ودور الدين.." إلخ ووضعا هذه المحاضرات فى كتاب فى العام التالى عنوانه "المدخل إلى الدراسات التاريخية". ومنذ مطلع القرن العشرين أخذت دراسة التاريخ تنمو وتتطور فى ضوء الالتزام بقواعد المنهج من حيث جمع المادة المتصلة بالموضوع وفى تفسيرها فى ضوء المفاهيم المثالية أو المادية، التى استقرت فى شجرة المعرفة وعدم الاكتفاء بإعادة سرد الوقائع كما حدثت.

وعند هذا المنعطف من التطور حدث الاشتباك بين الرواية والتاريخ ذلك أن الرواية استمدت موضوعها فى الأصل من وقائع التاريخ وأحداثه وخاصة ما يتعلق بالبطولات فى المعارك الحربية والتى عرفت بالملاحم. و"الملحمة" موقعة حربية يلتحم فيها المحاربون ويتناثر لحم القتلى هنا وهناك. بينما الملحمة فى الأدب الأوروبى مشتقة من الأصل اليونانى epos ومعناها كلام وحكاية تختلط فيها الحقائق بالأساطير سواء قيلت شعراً أم نثراً ومن ذلك الإلياذة والأوديسا لهوميروس اليونانى، والأينيادة لفرجيل الرومانى، وقصص أبى زيد الهلالى والزير سالم وعنترة فى الأدب العربى.

وفى التاريخ الحديث هناك سلسلة الروايات التاريخية التى كتبها جورجى زيدان وبلغت اثنتين وعشرين رواية ابتداء من روايته "المملوك الشارد" التى نشرها فى عام ١٨٩١ وكان يركز فيها على فترات الصراع بين أصحاب المذاهب الدينية مسيحية وإسلامية أو بين السنة والشيعة أو بين أعراق الدولة الإسلامية من ذلك: أرمانوسة المصرية، وغادة كربلاء، وفتح الأندلس، والعباسة أخت الرشيد، وشجرة الدر.

ونظراً لأن الروائى يسمح لنفسه بتجاوز بعض حقائق التاريخ لخدمة تصوراته وأهدافه عن موضوع الحدث الذى يكتبه فقد شعر المؤرخون بأن الرواية تنتهك قدسية وقائع التاريخ وجلالها؛ لأنه بهذا قد ينشئ واقعاً سردياً جديداً لا علاقة له بما حدث. وعلى هذا تبدو الإشكالية بين الرواية والتاريخ فى أن الباحث فى التاريخ يعزل ذاته عن الموضوع حتى تأتى كتابته علمية، وأما فى الرواية فإن ذات الروائى تتغلب عليه حيث يسجل أفكاره على لسان شخصيات روايته مثل نجيب محفوظ فى جميع رواياته بلا استثناء رغم أنه قال يوماً ما إن الرواية يكتبها صاحبها عن التاريخ من أجل استعادة فترة مضت أو شخصية عاشت من قبل وفى هذه الحالة يكون نصيب التاريخ ووقائعه ٧٠٪ من نص الرواية والباقى (٣٠٪) من نصيب للكاتب، حيث يهتم الروائى بمشكلات الحياة اليومية لأشخاص روايته مما لا يعنى به المؤرخون.

وقد فرضت هذه الإشكالية على المهتمين والمتابعين من الفريقين: الروائيون والمؤرخون البحث عن إمكانية فض الاشتباك حتى يبقى التاريخ علماً وتبقى الرواية أحد الفنون الراقية ولكن دون جدوى..

وما الخيط الرفيع بين المجالين. فهناك من يقول إن

المؤرخ يفشل إذا ما مارس* دور الروائى وكذلك الروائى يفشل إذا أخذ دور المؤرخ.

وبينما صمت المؤرخون عن شرح وجهة نظرهم إلا فيما ندر وجدنا الروائيين يملئون الساحة بما يبرر تصرفهم فى التاريخ. ومن ذلك أنهم يقولون إن المؤرخ يهتم بتوثيق الأحداث والوقائع كما وقعت فى خطوطها العريضة وحركتها السياسية أما الروائى فإنه ينطلق من تلك الأحداث ويعيد صياغتها وفق رؤيته الفنية، ويعنى بالتفاصيل والجزئيات، ويتحسس نبض حركة الناس فى فضائه الروائى. وبمعنى آخر فالرواية تقوم على تأويل التاريخ بل إن بعض المفكرين المهمومين بمتاعب الناس من الحكم والسياسة كتبوا روايات تخيلية عن واقع جديد يختفى فيه ظلم الإنسان للإنسان وهى محاولات قديمة بدأت بمدينة أفلاطون قبل الميلاد، وتتالت الفكرة عند توماس مور فى كتابه "يوتوبيا" أى فى اللامكان واللازمان، ومدينة الشمس للإيطالى كامبانيلا، والمدينة الفاضلة للفارابى، وقصة حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى، وجميعها هروب من الحاضر إلى جنة متخيلة. وفى الزمن المعاصر هناك الكثير من الروايات التى أراد أصحابها انتقاد حاضرهم فلم يجرءوا فهربوا إلى التاريخ ووقعوا على نموذج مشابه لما يحدث فى أيامهم وصنعوا خيوطًا لمجتمع كامل مثل رواية الزينى بركات للروائى جمال الغيطانى مثلا وغير ذلك كثير مما تعرضه شاشات السينما والتليفزيون حتى ولو كان دراما عائلية. ولهذا قيل إن الروائى الحق هو مؤرخ بامتياز لكنه لا يكتب التاريخ بالطريقة التى يفعلها المؤرخ وإنما يختار مفصلا زمنيًا من هذا التاريخ يثير اهتمامه فيكسبه حياة من لحم ودم. ولا يبقى إلا أن يلتزم بوقائع التاريخ التى يذكرها فى روايته لا أن ينتقى منها ما يعجبه أو يختزل ما لا يعجبه أو يسقطه من اعتباره، وبعد هذا له حرية زرع شخصيات فرعية أو أحداث فرعية يصطنعها من أجل اكتمال العمل فى صورته الفنية. وهنا لا غنى للروائى الذى يختار موضوعه من التاريخ عن الإلمام الواسع بمصادر تاريخ الفترة التى اختار الكتابة عنها. وتتصل الرواية بمجال دراما التاريخ التى تستقى مادتها وحواراتها من رواية تاريخية وتعرضها السينما والتليفزيون. وإذا كانت الرواية التاريخية موضع نقد من المؤرخين لتجاوزها الوقائع فى أحيان كثيرة أو قليلة، فإن الدراما التاريخية تثير ثائرة المؤرخين أكثر وأكثر، ذلك أن الرواية التى هى موضع نقد من المؤرخين تتبدد أكثر وأكثر بين يدى ثلاثة عناصر كل منهم يفرض رأيه على العمل بمقتضى وجهة نظره. فنجد أن كاتب السيناريو يسمح لنفسه بإضافة أخبار لم تحدث بدعوى البناء الدرامى، ويأتى المخرج ويفرض وجهة نظره فى شخصيات الدراما فيحذف ويضيف ما شاء خدمة لما يشاء، ثم يخضع الجميع لشروط المنتج الذى سوف ينفق أموالا لإنتاج العمل حسب الهوى، فنصبح فى النهاية أمام نص رابع أو خامس بعيدًا عن وقائع الزمن.

ويدفعنا هذا إلى الحديث عن الالتباس بين الدراما والتاريخ؟..

تعد الدراما التاريخية التى تقدمها السينما أو التليفزيون المصدر الأساسى إن لم يكن الوحيد لجمهور المشاهدين العاديين من غير المتخصصين فى دراسة التاريخ أو من غير المهتمين بقراءته. وإذا كانت الدراما تقوم على الصورة والحركة فهذا معناه أن ما يراه عامة المشاهدين هؤلاء لابد وأن ينطبع فى أذهانهم وينغرس فى وجدانهم إلى الأبد. وإذا ما دخل دارس التاريخ فى حوار مع كاتب السيناريو حول عدم التزامه بوقائع التاريخ الثابتة، أجاب فى هدوء بأنه يقدم وجهة نظر شأنه شأن غيره من الكُتَّاب. وهنا تكمن الخصومة الدائمة بين الدراما والتاريخ، وهى خصومة سوف تظل قائمة طالما أن كاتب السيناريو يعطى لنفسه حق إبراز وقائع معينة، وإهمال أخرى، وزرع وقائع من وحى خياله بحجة استكمال البناء الدرامى.

وهناك فرق بين الدراما العائلية والدراما التاريخية، فالدراما العائلية تأتى فيها وقائع التاريخ على هامش الخط الرئيسى للعلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة أو بينهم وبين محيط الجيران والأصدقاء وزملاء العمل، وتمثل وجهة نظر جزئية على لسان أحد شخصياتها فى مسألة سياسية شأن معظم روايات نجيب محفوظ وخاصة

الثلاثية. أما الدراما التاريخية فإنها تتناول قضية تاريخية كبرى كان لأطرافها دور رئيسى فى تحويل مجرى التاريخ، وتنطلق من شخصية البطل أو الزعيم بحيث تدور ملامحها جملة وتفصيلا حول إبراز شخصيته على حساب الشخصيات الأخرى، وما ينتهى إليه كاتب السيناريو والمخرج فى رسم أبعاد الشخصية يمثل الرأى الذى يخرج به المشاهد العادى الذى لا يدرى بأن ما رآه يمثل وجهة نظر أحادية تمت صياغتها على أساس انتقاء وقائع معينة وإهمال أخرى..

وحقيقة الأمر أن الدراما التاريخية فى السينما الأوروبية والأمريكية تختلف اختلافا أساسياً عن الدراما التاريخية فى السينما المصرية.. فلا يوجد بين النقاد وبين كُتّاب سيناريو الفيلم التاريخى فى السينما العالمية جدل حول وقائع التاريخ أو شخصية البطل لسبب بسيط وجوهرى يبدو فى أن كاتب السيناريو الأوروبى يلتزم بوقائع التاريخ، وأنه يتناول جوانب الضعف وجوانب القوة فى شخصية البطل.. ذلك أن الإنسان يحمل بين جوانحه جوانب الضعف وجوانب القوة، وهى جوانب نسبية فى كل الأحوال حسب نوع التعامل ودرجته، كما يحمل فى نفسه النزوع إلى الخير والنزوع إلى الشر.. وأما تغليب الخير على الشر أو العكس فإنه يرجع إلى أسباب معينة فى واقع ظروف الشخصية علينا اكتشافها لتفسير المواقف. وفى كل الأحوال فإن الإنسان الشرير المطلق أو الطيب المطلق ضرب من الوهم، ولا يوجد إلا فى الدراما التاريخية فى مصر.

وكلما شاهدت دراما تاريخية مصرية وأخرى أوروبية تتناول موضوعاً فى التاريخ أعلم الكثير عنه بحكم دراستى ينصرف ذهنى فوراً إلى عقد مقارنة حول مدى التزام كل منهما بوقائع التاريخ، فاكتشف أن الدراما الأوروبية تقدم الشخصيات التاريخية كما عاصرها أصحابها وكما ورد ذكرها فى وثائق الفترة بكل ما فيها من قوة وضعف ابتداء من الإسكندر الأكبر وانتهاء بهتلر وموسولينى ومروراً بالملوك والأباطرة مثل هنرى الثامن وفكتوريا واليصابات ملوك إنجلترا، ونابليون بونابرت إمبراطور الثورة الفرنسية، وجورج واشنطن وإبراهام لينكولن وجون كيندى وريتشارد نيكسون رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية.

أما الشخصية التاريخية فى الدراما المصرية فلا علاقة لها بالظروف التى نشأت فيها، وتأتى من صنع خيال المؤلف الذى قرر بينه وبين نفسه أن يقدم كل ما يدل على قوتها وعظمتها وفخامتها، وأن يسقط من ريشته ما يشى بضعفها أمام نزواتها، أو تخاذلها أمام مصالحها، أو تراجعها عن المبادئ فى سبيل تحقيق الأمانى الخاصة. فإذا أضفنا إلى هذا أن كاتب السيناريو حين فكر فى استدعاء الشخصية التاريخية من الزمن قد يكون واقع تحت ضغط المناخ السياسى العام أو تحت ضغط انتمائه العقائدى وموقفه السياسى، أصبح من السهل علينا أن نفهم الكيفية التى تعامل بها مع التاريخ.

ولقد ساءلت نفسى كثيراً عن أسباب هذا الاختلاف بيننا وبين أوروبا فى تقديم الدراما التاريخية رغم أننا فى مصر كما هو معروف أخذنا فن السينما عن أوروبا، وأن الذين قدموا لنا هذا الفن قبل مائة عام تعلموه فى معاهد الفن ومراكزه هناك، فوجدت أن أسباب هذا الاختلاف تكمن فى التكوين الثقافى للمصريين بفعل موقفهم من الميتافيزيقا عبر الزمن منذ الحضارة المصرية القديمة. وهذا الموقف لم يتغير مع نزول الأديان السماوية التى تقبلها المصريون دون نفور أو خصام نظراً لإيمانهم بقوة الغيب وسلطته، وبالخضوع للمقدر والمكتوب بصرف النظر عن تعدد الأنبياء والرسل.

ورغم أن شعوب الحضارات القديمة فى الشرق والغرب على السواء اشتركت فى خصوصية الإيمان بوجود قوة ما فيما وراء الطبيعة عليها تقديسها وتقديم القرابين لها، وكان الملوك فى تلك الحضارات هم آلهة أو أنصاف آلهة أو أبناء آلهة أو منسوبين للآلهة على أقل تقدير وجب على الرعية طاعتهم؛ لأن طاعتهم من طاعة الآلهة، إلا أن فلسفة "التدين" اختلفت فى الغرب عن الشرق. ففى الغرب لم يستسلم الإنسان لقوى الميتافيزيقا وإنما تصارع معها ربما لقسوة ما رآه من ظواهر الطبيعة من حيث الثلوج الدائمة والعواصف الشديدة

والبرودة القاسية والسيول الجارفة. ومن هنا جاءت دراما المسرح فى بلاد اليونان والرومان القديمة للتعبير عن هذه العلاقات المتصارعة (الدراما فى الأصل اليونانى واللاتينى تعنى الصراع)، ولم تتغير هذه العلاقة فى جوهرها بعد نزول الأديان السماوية.

أما فى حضارات الشرق فقد توحد الإنسان مع قوى الميتافيزيقا واستسلم لها.. تفعل به ما تشاء.. ترضى عنه أو تغضب عليه.. فهو مستسلم لها.. وراض بنصيبه.. ولا يتصارع معها ربما لأن الطبيعة ليست قاسية دوماً وإنما هناك بعض مظاهر القسوة وبعض مظاهر اللطف والألفة. ومن هنا لم تعرف الحضارة المصرية القديمة "الدراما".. أى الصراع مع الآلهة الغضبى دوماً مثلما حدث فى الغرب. وعندما آمن المصريون القدماء بالأديان السماوية ظلت علاقة التدين قائمة فى جوهرها على الخضوع والطاعة، والجديد الذى طرأ عليها أن الملوك لم يعودوا آلهة وإنما أصبحوا حكاماً يحكمون باسم الله. ولأنهم أصبحوا كذلك فوجب أيضاً طاعتهم وعدم الصراع معهم.

وفى هذا المنعطف من التدين أصبح الحاكم اختياراً إلهياً وبطلا من صنع الله.. اختصه الله بقدرات دون غيره من البشر (ملك الملوك إذا وهب.. لا تسألن عن السبب). والحال كذلك فإن الأبطال من الملوك والحكام لا يمكن أن يرتكبوا أى أخطاء.. وأن صفحتهم فى الحياة بيضاء من غير سوء.. بل إن حياتهم من أول ميلادهم تختلف بالضرورة عن غيرهم، وتدور دوماً فى نطاق العظمة.

وقد انتقل هذا الفهم وذاك التصور من البطل السياسى الحاكم إلى الفرد الذى يبرز فى أى مجال من مجالات الحياة.. سواء فى مجالات الفن من الموسيقى والغناء والتمثيل، أو فى فنون الأدب من الشعر والرواية وغير ذلك. وعندما نكتب تاريخ أحد أبطال السياسة أو الأدب أو الفن، ويأخذ العمل طريقه إلى السينما نقدمهم للقارئ أو للمشاهد باعتبارهم كائنات هبطت علينا من السماء.. لا جذور لها على الأرض. وعلى هذا تأتى هذه الدراما غير مقنعة إلا لمن يعيشون فى أطر مثالية بعيدة عن واقع الحياة، ويتحصنون فى صدفية خصوصيات معينة.. أو قد تكون محل رضا أولئك الذين عجزوا عن الانتقام من خصومهم فى حياتهم فيشفون غليلهم أمام الشاشة، وبهذا يصبح العمل الفنى وسيلة للثأر وتصفية الحسابات بالاجتراء على وقائع التاريخ الثابتة.

وفى هذا الخصوص أتذكر أنى قرأت رسالة أكاديمية لدرجة الماجستير عن شخصية على عبد اللطيف زعيم حركة اللواء الأبيض فى السودان فى مطلع عشرينيات القرن العشرين. وفى الفصل الأول من هذه الرسالة الخاص بنشأة هذا الزعيم كتب الباحث يقول: إن هذا الزعيم عندما كان تلميذاً فى المدرسة لم يكن يلعب مع أقرانه فى فناء المدرسة فى فترة الراحة بين الحصص، ولكنه كان ينتحى جانباً من الفناء ويأخذ فى التأمل ؟!. والمعنى أن هذا الزعيم لا يمكن أن يكون مثل سائر البشر من أقرانه، ولكنه باعتباره اختياراً إلهياً فلابد وأن يكون مختلفاً من البداية.. وإلا فكيف تأتيه الزعامة.

والأمثلة لا تنتهى فى مجالات كثيرة.. فالمسلسل التليفزيونى عن أم كلثوم "سيدة الغناء العربى" قدمها لنا من البداية فى صورة مغرقة فى المثالية دون أخطاء أو بقع سوداء مع أن فى سيرة حياتها حكايات كثيرة جاءت على لسان معاصريها مما فرضته شروط المنافسة فى سوق الفن والطرب لكن السيناريو أهملها حتى يقدمها فى إطار معنى البطولة. مع أن الإنسان الطبيعى.. أى إنسان.. فى داخله الأبيض والأسود.. وفيه أيضاً الرمادى وهى المنطقة التى يختلط فيها كل من اللونين.

وأتذكر هنا أنى شاهدت فيلماً سينمائياً عن حياة صوفيا لورين اشتركت فيه بنفسها فى أداء شخصيتها فى المراحل الأخيرة حسب تقدم العمر. وفى الجزء الأول من الفيلم عن نشأتها فى نابولى بإيطاليا، حيث كانت تعيش تم تصويرها فى إحدى حارات المدينة وهى تمشى حافية القدمين تحمل وعاءً لكى تملأه بالمياه من الحنفية العمومية على رأس الشارع.. ولاحظ أن الفيلم تم إخراجه فى أثناء حياتها، واشتركت فيه وليس بعد مماتها لكى ينتقموا منها مثلا أو يشهروا بها أو يجرحوها. أما فى بلادنا فالأمور تأخذ العكس فالدراما أصلا تتم بعد موت صاحبها وتقدم فى إطار مثالى مفرط

وغير مقنع.

ومسلسل "حليم" عن حياة عبد الحليم حافظ جاء كذلك مع أن معاصريه ذكروا الكثير عن مناوراته للقضاء على الأصوات المنافسة وتحطيمها حتى يظل منفرداً على الساحة.

ومسلسل "إمام الدعاة" عن الشيخ الشعراوى جاء أيضا فى هذا الإطار وأغفل كاتبه عمداً ذكر تصريح الشيخ نفسه بأنه صلى ركعتين شكراً لله على هزيمة بلده مصر فى يونية ١٩٦٧ لأنها كانت فى طريقها إلى الشيوعية ؟!.

ومن العجب العجاب أن كاتب السيناريو فى تقديمه لشخصيات التاريخ بهذه الصورة غير الواقعية يعتقد أنه يغرس فى نفوس المشاهدين وخاصة من الصبية والشباب الأمل فى أن يكونوا مثل هذا أو ذاك. ولا يدرون أن المشاهد لا يجد فيهم شيئاً من حياته حتى تمتلئ نفسه حماسة ويتطلع لكى يكون كذلك، ولا يمتلك أية ملامح مما توفرت لتلك الشخصية التى يتابعها على الشاشة. أما إذا قدمت الشخصية بكل ما فيها من أبيض وأسود ورمادى فلا بد وأن تعطى الأمل لمن يشاهدها من الشباب فى إمكانية أن يصل أحدهم يوماً ما إلى ما وصل إليه أولئك الأبطال، لأن فيه من العيوب والتناقضات ما يوجد فى تلك الشخصية.. وهكذا تكون الدراما وسيلة للتنشئة السليمة وليس التنشئة المزيفة، وتصبح أحد مصادر المعرفة والتعلم.. لا أن تكون المصدر الوحيد وخاصة فى بلد تسيطر فيه ثقافة الصورة والحكى على ثقافة القراءة والاطلاع..

ولعل "مسلسل الملك فاروق" الذى عرض فى العام الماضى(٢٠٠٧) خلال شهر رمضان الماضى يمثل محنة الدراما المصرية ونموذجاً لإشكالية الدراما والتاريخ. فكاتبة السيناريو أعلنت قبل عرض المسلسل أن السبب فى كتابتها عن الملك فاروق أنها اكتشفت أنه كان مظلوماً، وأن كل ما قيل عنه من سوء السلوك والتصرفات وحياة الملاهى والقمار أمر من قبيل الشائعات وبالتالى فإن مهمتها أصبحت دون أن تقول أن تعطى المشاهد الصورة الحقيقية عنه. وعلى هذا انطلقت تنتقى من وقائع التاريخ ما يخدم فكرتها الأساسية وتترك جانباً ما لا يخدم فكرتها أو يهدمها ويفندها. والنتيجة أننا أصبحنا أمام "فنتازيا" قامت على تجزئة الوقائع وترميم الثغرات من بنات أفكارها، وعزل شخص الملك عن إطار مجمل الواقع الاقتصادى - الاجتماعى - الثقافى - السياسى القائم فى البلاد.

وفى هذا الخصوص يكفى القول إنها أغفلت وتجاهلت عمداً وقائع أساسية: من ذلك قولها إن السفير البريطانى مايلز لامبسون عندما ذهب إلى الملك فاروق مساء يوم ٤ فبراير ١٩٤٢ تسبقه الدبابات لمحاصرة قصر عابدين عرض على الملك إما أن يستدعى النحاس لتشكيل الوزارة.. وإما أن يتنازل عن العرش. أما ما أغفلت ذكره أن السفير هدد الملك بأنه إذا لم ينفذ أحد الاختيارين فإنه أى السفير سوف ينشر ملفاً يضم صوراً للملك فى الملاهى وكان يحمل الملف تحت إبطه.. والمعنى واضح من هذا الإغفال.

ومن الوقائع التى أغفلتها أيضاً موضوع تجارة الملك فى الأسلحة التى اشتراها رجاله لتسليح الجيش استعداداً لدخول فلسطين (مايو ١٩٤٨) على حين أن هذه الواقعة ثابتة بالوثائق فقد أثارها إحسان عبد القدوس وكان فى زيارة لإيطاليا فى عام ١٩٤٩ وسمع وقرأ ما يشير إلى تجارة الأسلحة فبدأ يكتب فى مجلة روزاليوسف. وأن رئيس ديوان المحاسبة محمود محمد محمود كتب تقريراً عن المناقضات فى شأن مصاريف الحكومة والقصر فى موضوع توريد السلاح فتم إجباره على الاستقالة. وهنا وجه عضو مجلس الشيوخ مصطفى مرعى سؤالا وقام بتحويله إلى استجواب لوزير الحربية (مصطفى نصرت) عن أسباب استقالة رئيس ديوان المحاسبة. ولما رد الوزير بأن المناقضات الواردة فى تقرير ديوان المحاسبة شكلية، عاد إحسان عبد القدوس للكتابة مرة أخرى فاضطر وزير الحربية إلى إحالة الموضوع إلى النائب العام (محمود عزمى) للتحقيق فيما نسب إلى رجال الجيش. ولما طالت التحقيقات رجل الملك إدمون جهلان سمساره فى وضع نصيبه من الصفقات فى البنك البلجيكى الدولى صدرت الأوامر من الملك وكان فى كابرى بعزل النائب العام.. وتجاهل كاتبة السيناريو للواقعة مفهوم. وهناك أيضاً واقعة قيام الملك بعزل شيخ الأزهر الشيخ عبد المجيد سليم من المشيخة لمجرد أنه صرح

فى صيف ١٩٥١ والملك فى مصيفه بإيطاليا قائلا: "تقتير هنا وإسراف هناك"، فضلا عن تجاهلها وقائع سرقة الملك سيف شاه إيران ونياشينه من مدفنه فى مصر، وسرقة خنجر الأمير عبد الله ابن إمام اليمن وكان فى زيارة لمصر، وأخبار نشاطه الليلى فى الخارج بدعوى أنها من باب الشائعات التى نسجها أعداء الملك مع أن صحافة إيطاليا وفرنسا هى التى كتبت عن مصايف الملك التى بدأت منذ صيف عام ١٩٤٦ .

والقصد من إخفاء هذه الحقائق عمداً أمر واضح وهى زرع صورة حسنة عن فاروق فى أذهان جيل لم يعش عصر الملكية، ونزع صورة طيبة عن ثوار يوليو من أذهان جيل كان صغيراً عند قيام الثورة واستفاد من قيامها ألا وهو أبناء الطبقة الوسطى من الموظفين وأبناء العمال والفلاحين. والنتيجة النهائية المراد زرعها.. إذا كان الملك فاروق بهذه الطيبة العظيمة والصلاح والتقوى فلماذ إذاً قامت ثورة يوليو ؟. وينسى هؤلاء حقائق كثيرة اجتماعية واقتصادية كانت سمة الحياة فى مصر قبل ١٩٥٢ لا يعرفها إلا من عاصر الفترتين بوعى كامل.. والثورة فى النهاية لم تقم من أجل فساد أخلاق فاروق الذى لم يشرب الخمر وكأنها قامت لمنعه من شرب الخمر.. إن الثورة قامت ضد نظام سياسى خاضع لسيطرة صفوة من الملاك وأصحاب رأس المال تحالفوا مع الرأسمالية الأجنبية على حساب طبقة العمال وفلاحى الأرض من عمال الزراعة والمستأجرين، ومن هنا كان ما حدث ثورة وليس انقلاباً كما يحلو لخصوم يوليو أن يقولوا. وقد نسى هؤلاء أن العسكريين فى بيانهم بشأن ما حدث قد استخدموا كلمة "حركة الجيش" حتى جاء طه حسين وقال بعد فترة من متابعة السياسات: قولوا ثورة ولا تقولوا حركة.

وسوف تظل العلاقة بين الرواية والدراما والتاريخ إشكالية قائمة من باب تعظيم حرية الرأى لكننا فى النهاية سوف نحتكم إلى عقل القارئ والمشاهد لتقدير العمل الذى نراه على الشاشة أو نقرؤه فى كتاب فالحكمة تقول: الذى يتكلم مجنون والمستمع عاقل. ■

«السَّارد الإثنوجرافى فى عالم الغيطانى الروائى» رواية « شطح المدينة» نموذجاً

د . شريف الجيار

جمال الغيطانى (ولد سنة١٩٤٥م)، أحد أبرز أدباء جيل الستينيات، الذين عاصروا الحلم الناصرى، والفكر الاشتراكى، والآمال المجهضة فى تحقيق وحدة عربية قوية، تتصدى للعدو الإسرائيلى والغربى، ذلك الجيل الذى استيقظ على هزائم سياسية وعسكرية، قد منى بها الوطن العربى، وكانت سبباً رئيسياً فى تمرده ـ كجيل ـ على واقعه المعاش بكل تناقضاته السياسية والاجتماعية، ودفعه إلى رفض معظم القيم السائدة، والبحث عن طرق جديدة للحياة، تحمل لواء الحداثة والتجديد.

وقد استطاع هذا الجيل ـ بإبداعه السَّردى المتميز ـ أن يتجاوز تقليدية السرد فى العصرين: الكلاسيكى والرومانسى، ويحطم فكرة القوالب والأنماط والخيال الجامح، وينقل الرواية والسرد ـ بشكل عام ـ إلى مرحلة حداثية جديدة، تتسم بالعمق والأصالة والمجاوزة، حيث استطاعوا أن يمزجوا التعددية فى طرائق التعبير، بالعوالم الخيالية والصوفية والواقعية والتاريخية، وهو ما جعل إبداعهم يتجلى فى خطاب سردى أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً. وهم فى هذا قد نحو بالرواية العربية صوب مرحلة متقدمة، أكملت ما بدأه جيل الرواد: هيكل والحكيم ومحفوظ وطه حسين والعقاد والمازنى ويوسف إدريس، وغيرهم.
على أن هذه الفترة الستينية من القرن العشرين، بكل تناقضاتها ـ قد أفرزت لنا مجموعة متميزة من كتاب السرد فى العالم العربى، أمثال: "صنع الله إبراهيم، حنا مينا، عبد الكريم غلاب، غسان كنفانى، إدوار الخراط، الطيب صالح، صبرى موسى، بهاء طاهر، إميل حبيبى، الطاهر وطار، عبد الرحمن منيف، يوسف القعيد، جمال الغيطانى، وغيرهم.
ورغم كثرة مبدعى جيل الستينيات، وتميزهم، فقد استطاع "جمال الغيطانى" أن يؤكد تفرده وصدارته لكُتّاب جيله: وهو ما يتضح لنا فى "شهادة الأديبين الكبيرين نجيب محفوظ ويوسف إدريس" عندما سئلا عن رأيهما فى جيل الستينيات بشكل عام وفى جمال الغيطانى بشكل خاص، "حيث قال الأديب الكبير نجيب محفوظ: هو نكهة

جديدة تحت راية الأدب الاشتراكى، وقال يوسف إدريس عن الرواية فى هذا الجيل: الرواية هى رواية جمال الغيطانى فحسب"(١).

والمتابع لأعمال الغيطانى السردية، يلحظ أنه كاتب غزير الإنتاج فى مجالى الرواية والقصة القصيرة، فمن رواياته: "الزينى بركات ١٩٧٠، الزويل ١٩٧٠، وقائع حارة الزعفران ١٩٧٦، خطط الغيطان ١٩٨٠، كتاب التجليات (الأول ١٩٨٣، الثانى ١٩٨٥، الثالث ١٩٨٧)، رسالة فى الصبابة والوجد ١٩٨٧، رسالة البصائر فى المصائر ١٩٨٨، شطح المدينة ١٩٩١، هاتف المغيب ١٩٩٢، متون الأهرام ١٩٩٤، نوافذ النوافذ ٢٠٠٤، وغيرها".

ومن مجموعاته القصصية: "أوراق شاب عاش منذ ألف عام ١٩٦٩، أرض ـ أرض ١٩٧٢، الحصار من ثلاث جهات ١٩٧٥، حكايات الغريب ١٩٧٦، ذكرى ما جرى ١٩٧٨، الرفاعى ١٩٨٠، اتحاف الزمان بحكاية جلبى السلطان ١٩٨٤، أحراش المدينة ١٩٨٤، ثمار الوقت ١٩٨٧، نفثة مصدور ١٩٩٣".

وبعد، تتناول هذه الورقة البحثية تجليات "السارد الإثنوجرافى فى رواية" شطح المدينة"(٢)، لجمال الغيطانى، كنموذج تطبيقى، يمكن الكشف من خلاله عن زاوية من زوايا الكتابة السردية لدى الغيطانى.

تأتى رواية "شَطْح المدينة" للغيطانى، من خلال خطاب سردى خارجى، ينتمى إلى صيغة أدب الرحلات حيث يتبدى لنا السارد العليم المهيمن على مقاليد السرد فى هيئة رحالة إثنوجرافى".. لا يهتم بالرحلة لذاتها، وما ينجم عنها من أحداث ومواقف قدر اهتمامه بوصف المكان الذى قصده، والناس الذين تعايش معهم لفترة طالت أم قصرت..." (٣).

إذا إن هذا السارد اللا شخصى ينقلنا عبر إدراكاته البصرية والسمعية، من الشرق إلى الغرب، أو من مصر إلى هذه المدينة النائية القصية، التى تقع على الطريق الرئيسى المؤدى إلى الغرب، بعد العاصمة الاتحادية، مستعيناً فى ذلك بضمير الغائب (هو)، عبر فصول الرواية الخمسة والعشرين، وصفحاتها المائة وست وخمسين، كى يرصد لنا رحلة قصيرة (سبع ليال) لهذا الباحث المصرى، الذى سافر من مصر متوجهاً إلى هذه المدينة الاتحادية، ممثلا لهيئته بدلاً من زميل أقعده المرض، كى يشارك الجامعة ـ هناك ـ مؤتمرها الاحتفالى لمرور تسعة قرون على تأسيسها، وكان فجائية هذه الرحلة بالنسبة للشخصية المحورية/ الباحث المصرى، أثر فى شعوره بالقلق والخوف من المجهول، لأنه أجنبى، غريب، وهو ما يتجلى مع الانطلاقة الأولى للسرد: ".. وسن للحيطات قبل توقف القطار مباشرة، انتبه إلى صرير العجلات وتباطؤ السرعة. تغير إيقاع الحركة وخشيته من المجهول.

خمس ساعات وعشر دقائق، اندفاع متصل، سرعة قصوى معدنية الضجيج، لا تتغير وتيرتها إلا عند عبور المدن، والدنو من المنحنيات، واختراق الأنفاق، ومواضع الحذر التى تحددها العلامات وخبرة القيادة، آثر ذلك، اتصال رحلته مباشرة، بدلا من قضاء ليلة فاصلة فى عاصمة يجهلها، مستوجبة للحذر، خلو من معارفه، سمع وقرأ عن رواج أمر اللصوص بها، استهدافهم للغرباء، خاصة القادمين من الشرق، ما هو فى هذه الديار النائية عن موطنه، عن أهليه، إلا أجنبى .. غريب" الرواية، صـ٧ .

على أن السارد العليم فى هذه اللحظة الراهنة للسرد (الآن/اليوم)، لم يركز اهتمامه على الشخصية المحورية، وأحداث الرواية، بقدر اهتمامه الكبير والمركزى برصده التسجيلى ـ عبر البصر والسمع والتدوين ـ لهذه المدينة النائية التى تعج بالمتناقضات، فهى مدينة الصراع ـ قديم الأزل ـ بين البلدية الممثلة للسلطة والحكم، والجامعة هذه المؤسسة الأكاديمية الممثلة للثقافة والمعرفة، وهو ما أظهر هذه المدينة من خلال مفارقات عديدة (البلدية/ الجامعة، السلطة/ المثقف، الظاهر صارم

الانضباط / الباطن الفاسد، القديم العريق/ الحديث المبهم، الأصالة/ المعاصرة، الغربة / الحنين إلى الوطن، الذهاب للمجهول/ العودة المطمئنة).

وقد تجلت هذه الثنائيات الضدية منذ السطور الأولى للسرد، وعبر ثنايا الخطاب السردى لهذه الرواية، فها هى السلطة المتمثلة فى البلدية، والمؤسسة الأكاديمية المتمثلة فى هذه الجامعة العريقة، تحاول كل منهما أن ترجع السبب فى أهمية هذه المدينة الاتحادية إلى ذاته:

"جاء فى كتيبات إدارة تنشيط السياحة التابعة للبلدية أن ذلك لأهمية المدينة بالنسبة للموقع، ولما تتضمنه من آثار قديمة، وتراث معمارى ذى خصوصية وفرادة، ولانخفاض نسبة الحوادث. مصادر الجامعة ترجع السبب إلى المركز العلمى، إلى وجود الكليات العريقة التى درس بها مشاهير الأدب والفن والعلم" الرواية/ صـ٧ .

وتستمر الذات الساردة عبر رحلة هذا الباحث المصرى، فى رصد كل شيء رصداً بصرياً، سمعياً، تدوينياً، لما حوله من أماكن وعادات وتقاليد وطعام وشراب وملبس، مستعيناً فى ذلك بطرائق سردية إثنوجرافية متعددة.

السارد والاسترجاع المعرفى:

تمثل تقنية الاسترجاع ملمحاً جوهرياً وبارزاً، فى تشكيل استراتيجية الخطاب السردى، لرواية "شطح المدينة" للغيطانى، فهى الأداة الزمنية التى يزود بها السارد متلقيه بمعلومات ومعارف عن هذه المدينة القصية والتى لم يكن القارئ يعرفها من قبل، فهو شغوف لمعرفتها، عبر هذه التداعيات الاسترجاعية، التى استخدمها السارد، وهى عادة ما تأتى سياقات استرجاعية بقرينة، ذات مدى زمنى طويل، تأتى متناثرة فى ثنايا الخطاب السردى للرواية، كالصيغ الاسترجاعية التالية "قبل ربع قرن صـ١٠، فى وقت مضى/ صـ١٣. ومثل هذه الشمعة لم توقد منذ أربعة قرون، بعد وقوع الوباء الكبير فى القرن السادس عشر/ صـ١٥، فالمدينة كانت فى الأصل إمارة مستقلة حتى القرن السابع عشر/ صـ١٥، منذ أربعين سنة وقع خلاف محوره الحزام/ صـ١٦، نسخة من مجلد صدر فى منتصف القرن الثامن عشر/ صـ١٨، وقتئذ/ صـ٣٠، بالأمس / صـ٣٨، فى منتصف القرن الماضى / صـ٤٢، بدأ منذ زمن بعيد / صـ٤٢، منذ عشر سنوات / صـ٤٣، بعد مضى عام/ صـ٤٣، فى نهاية القرن الماضى/ صـ٤٤، حادثة وقعت منذ سبع سنوات/ صـ٥٥، منذ أن فارقها أمس/ صـ١٠٣، منذ أربعة قرون/ صـ١٠٨، ... إلخ.

على أن هذه القرائن اللفظية للاسترجاع، داخل "شطح المدينة"، قد سهلت على المتلقى ترتيب زمنية أحداث الرواية، ومن ثم يصبح جل اهتمامه منصباً على السياقات المعرفية لهذه التداعيات الاسترجاعية فى اللحظة الحاضرة للسرد، وهو ما اتضح ـ أيضاً ـ فى أن الاسترجاعات فى معظمها ذات مدى زمنى طويل، "منذ أربعة قرون"، وهو ما يؤكد عراقة هذه المدينة تاريخياً.

وقد لعب الاسترجاع فى ثنايا الخطاب السردى للرواية، أدواراً متعددة، منها التوثيق المعلوماتى والمعرفى لهذه المدينة النائية، وهو توثيق تاريخى يحمل المفارقة، والثنائية الضدية بين مصادر البلدية، ووثائق الجامعة، مما يؤكد الصراع بين السلطة والمؤسسة الأكاديمية فى هذه المدينة منذ عصور قديمة:

"...، فالمدينة كانت فى الأصل إمارة مستقلة حتى القرن السابع عشر، ثم جرى فى القرن التالى توحيد البلاد بالقوة بعد حروب دامت أربعين سنة متصلة، سالت خلالها دماء، واستبيحت أعراض، وثروات، وتغيرت معالم، إلا أن المدينة القديمة عامة، ومبانى الجامعة خاصة لم يلحق بها ما جرى فى المدن الأخرى التى محا بها بعضها تماماً، ترجع مصادر البلدية ذلك إلى حكمة رئيسها، ودهائه السياسى الذى تجنب الأطراف المتحاربة، أما وثائق الجامعة فتؤكد أن السبب الرئيسى يرجع إلى مجلسها الأعلى، عندما وجه نداء للحفاظ على الجامعة وتراثها الحضارى والإنسانى، نص النداء المكتوب على رق من جلد الغزال محفوظ فى العاصمة، معروض فى مركز الوثائق الاتحادى" الرواية/ صـ١٥ .

وقد يأتى الاسترجاع لاستحضار شخصية روائية،

وأحداث ماضية على لحظة السرد، لكشف الفساد القابع فى إدارة هذه المدينة الاتحادية، فالذات الساردة تستحضر شخصية طبيب الأسنان المشهور، الذى اكتشف بعد موت زوجه، أنها كانت تكبره بخمس عشرة سنة، وليس سبع سنين كما تقول الوثائق:

"فى وقت مضى تحدثت المدينة عن طبيب أسنان مشهور، وصدمته الحادة التى ألزمته الإقامة حتى الآن بقسم الأمراض العصبية والنفسية بالمستشفى الجامعى، ذلك أنه اكتشف بعد وفاة زوجته أنها تكبره بخمس عشرة سنة، بعكس الوثائق، بدءاً من شهادة الميلاد، وحتى بطاقة الإقامة، وجواز السفر، ... اتضح له أنها دفعت أموالا لتغيير البيانات حتى تصبح رسمياً أصغر منه بسبع سنوات. كان افتضاح الأمر بعد هذه السنوات الطوال ثقيل الوطأة، فلم يحتمل.

كل شيء ممكن إذا ما دفع مقابلا، مبالغ معينة، هدايا، أو تسهيل الحصول على أشياء عينية، كتمرير صفقات، أو امتلاك أراضٍ عامة، أو الوصول إلى منصب" الرواية/ ص ص ١٣/١٤.

وفى غير موضع داخل الرواية، يأتى الاسترجاع كى يربط حاضر الشخصية المحورية فى المدينة الاتحادية، بماضيها فى مصر، وهو استرجاع يستكمل الخلفية المعرفية عن الشخصية المحورية حيال المتلقى، فضلاً عن أنه يحمل المفارقة بين حاضره/ المدينة، الذى يشعر فيه بالاغتراب والحذر، وبين ماضيه/ وطنه مصر، الذى يحن إليه فيسترجع أحداثاً له فيه، وهذا الحنين يمثل سمة من سمات أدب الرحلات:

"بعد أن رتب حاجاته ليضفى خصوصيته على الغرفة المشاع، تمدد فوق السرير، مستمتعاً بوحدته فى حيز غريب، نائياً عن موطنه. التمدد على الظهر والحملقة إلى السقف ومحاولة فرز الأصوات الشاحبة النائية، عادة اكتسبها منذ اعتقاله قبل ربع قرن وحبسه انفرادياً لمدة أربعة وأربعين يوماً قبل تحويله إلى السجن الجماعى. وتعذيبه لإجباره على الاعتراف بالتهمة الموجهة إليه وإلى صحبه، قلب نظام الحكم من خلال إنشاء تنظيم سرى يعتنق الأفكار الهدامة، ويدعو إلى الصراع الطبقى وينكر الأديان السماوية جميعها، وذلك أثناء جلوسهم فى مقهى يحتسون فيه البيرة..." ص ص ١٠-١١ .

فالذات الساردة؛ عادت بالمتلقى من لحظة حاضرة إلى لحظة ماضية، مداها خمس وعشرون سنة عبر ظرف الزمان "منذ"؛ كى تسترجع لنا صورة من صور الصراع بين السلطة والمثقف فى مصر، مع بداية الثمانينيات، وكيف كان المد الشيوعى يمثل أزمة للسلطة آنذاك .

السارد والمكان:

يمثل المكان/ المدينة النائية/ مدينة المتناقضات، ركيزة سردية محورية فى تشكيل الخطاب السردى لرواية "شطح المدينة"، فالمدينة كما هو واضح فى عنوان الرواية، هى بيت القصيد، الذى تعامل معه السارد بشكل سردى موسع، مستعيناً فى ذلك بتقنية الوصف التسجيلى، الممتزج بالمعلوماتية، عبر الرصد البصرى الذى يجعل السارد يتجلى فى هيئة (عين الكاميرا) Camera eye، القادرة على الرصد والتسجيل، للأماكن داخل الرواية، فالسارد ينتقل بنا عبر حركة الشخصية المحورية، غير المسماة، من المطار، إلى محطة السكك الحديد، فالميدان، ثم يدخل بنا إلى الفندق الدولى:

"يجتاز مدخل الفندق الضيق، لا يتناسب مع رحابة بهو الاستقبال وحداثته، مقاعد حادة الحواف، خطوط مستقيمة، لا يمت الداخل إلى الخارج، بعد الليلة الأولى، فى صباح أول أيامه أدرك استمرارية وذيوع التناقض، الواجهة عتيقة وداخل المبنى حديث جداً، تعرض الواجهة ثلاثة طوابق، بينما يتكون البناء من ستة، الحفاظ على الطابع المتوارث تنظمه قوانين صارمة، واضحة، لا تحتمل التفسيرات الخاطئة، أو التأويلات سيئة القصد، أو الحزق المتعمد، المضمون جلى جداً، احتفظ بالمظهر القديم، أو اتبعه، وافعل فى الداخل ما شئت. ولأنها المرة الأولى التى يرى فيها وضعاً كهذا، اهتم بتتبعه، بتقصيه..." الرواية، صـ١٠ .

فعين كاميرا السارد المتمثلة فى حاسته البصرية، تحركت بنا من خارج الفندق الدولى إلى داخله، معتمدة على الوصف التسجيلى للمكان، حتى تبرز مدى المفارقة، والتناقض الذى يغلف حياة هذه

المدينة، فظاهرها التراثى، غير داخلها الحديث الفاسد.

وكثيراً ما استعان السارد فى ثنايا هذه الرواية، بالوصف عبر الرصد البصرى، حتى ينتقل بنا ـ نحن المتلقين ـ من مزار سياحى إلى آخر، داخل هذه المدينة الاتحادية، فالفتاة النحيلة الباسقة التى تعرف عليها فى الفندق، اقترحت عليه جولة لرؤية المعالم غير المدونة فى الكتيبات السياحية التى توزعها البلدية/ انظر الرواية/ ص ص ٨٥/٨٤.

وهو رصد عادة ما يأتى ممتزجاً بالمرجعية المعرفية المعلوماتية عن هذه الأماكن/ المزارات، وهو ما يتضح فى الجدول التالى:

المكـــــــان	معلومات	وصف	الصفحة
المطار/ محطة السكك الحديد المركزية	ــــ	ــــ	٧
موقع المدينة	معلومات	ــــ	٧
المدينة القديمة	معلومات	ــــ	٨
ميدان المدينة	ــــ	وصف	٩
الفندق ومدخله	ــــ	وصف	٩ - ١٠
المقهى فى مصر	معلومات	وصف	٢٦
الطرقات فى المدينة القديمة	معلومات	وصف	٣٨
منزل الصديق المغربى	ــــ	وصف	٤١
مقابر الفلاسفة الأربعين	معلومات	وصف	٤٦
البرج الكبير	معلومات	وصف	٥٤
بوابة حجرية ضخمة	معلومات	وصف	٦٦
البوابات الداخلية السبع	معلومات	ــــ	٦٧
الفرع الرئيسى لإدارة الأمن الاتحادية	معلومات	وصف	٧٨-٨٠
مبنى البعثة التعليمية الأمريكية	معلومات	وصف	٨٣
الحصن المشيد	معلومات	وصف	٨٧
شقة الفتاة النحيفة الباسقة	ــــ	وصف	١٠١
قاعة الاحتفالات النادرة	معلومات	وصف	١٠٨

يتضح من الجدول السابق، أن السارد عادة ما يمزج المعلوماتية، بوصف الأماكن والمزارات، وهو ما جعله يتجلى فى هيئة السارد الرحالة الإثنوجرافى الذى لا يقف سرد الرحلة عنده على مجرد المتعة السمعية ".. بل هناك المتعة الوصفية متعة قلب السمع إلى بصر، أى أن يصف لك الرحالة الشىء بلغته كأنك قد رأيت وقد سمعت. فأنت تسمع لتشاهد، فكل الحوادث (بصرية). والسمعى فيها يتحول إلى "بصرى" مرة أخرى لحظة أن يختزن فى الذاكرة، ليدخل ضمن منظومة الخيال الواصف أو المصورة يسترجعه الراوى فى كل مرة بنظام خاص، ولكنه عندما يقيده "كتابة" يثبت عند شكل واضح ومتميز الخصائص"(٤).

وأحياناً يأتى وصف المكان الممتزج بالمعلوماتية، للتعبير عن حنين الشخصية المحورية لوطنه مصر، وهو ما يتجلى فى استدعاء السارد للمقهى التى كان يجلس عليها، هذا الباحث المصرى قبل رحلته إلى هذه المدينة النائية:

".. اختلف عامة الناس والمتخصصون فى عمره، قدره البعض بمائتين، وزاد آخرون قرناً كاملا، وأثبت أجانب أنه كان قائماً زمن الحملة الفرنسية، ثمة لوحة تصور جانباً منه فى كتاب وصف مصر، الذى أعده علماء الحملة عن البلاد وما تحوى، وأن بونابرت زاره، واحتسى مشروب الحلبة وأبدى إعجابه بنكهته".

فيما بعد اشتهر المقهى بالشاى الأخضر المعطر بالنعناع، وهذا من عناصر الحنين القوية عند صاحبنا خلال اغترابه..." الرواية، صـ٢٦ .

وقد جاء المكان فى رواية "شطح المدينة"، ركيزة لعنقودية سردية، وتوالد حكائى، مثلما يتضح فى "البرج الكبير" الذى ارتبط بالعديد من المتواليات السردية المرتبطة بالانتحار، كما يتضح على النحو التالى:

- انتحار الإفريقى الغريب من فوق البرج، صـ٥٥.
- فى الأربعينيات انتحرت أميرة إنجليزية حزناً على رسول المصرى البدائى/ صـ٥٩ .
- اختفاء ابن إمبراطور الصين فى الغرفة السابعة الشاهقة داخل البرج الكبير/ صـ٦٠ .
- موت عمدة البلدية القصير المتفقد إثر عضة حية سامة فى أحد شقوق البرج الكبير/ صـ٦٤ .

- حكاية المحارب الشجاع ما قبل التاريخ، صـ٨٩.
- حكاية النمرود، صـ٩١ .
- حكاية المهندس الذى شيد الحصن والحجر الخفى، صـ٩٣ .
- حكاية عالم الفيزياء المعروف، صـ١٠٥ .

وكلها حكايات ارتبطت بالشفاهية فى سردها (... وزاده غرابة ما يروى عنه ـ يقصد البرج الكبير ـ من أحداث جرت فيه وحوله، أو معتقدات قديمة تتخذه محوراً.." الرواية، صـ٥٥. وهى روايات أضفت نوعاً من الأسطورية والغرائبية والروحانية على هذا البرج القديم، وهو ما يضفى نوعاً من التشويق للمتلقى.

السارد وتوثيق المصدر المعرفى:

ومما هو لافت للنظر فى الخطاب السردى لرواية "شطح المدينة" للغيطانى، أن الذات الساردة قد اعتمدت على ما يعرف بالتسجيلية التوثيقية للمصدر المعرفى، الذى يستقى منه معلوماته عن هذه المدينة الاتحادية، ومن ثم ".. تصبح" التسجيلية التوثيقية" إحدى خصائص أدب الرحلة فى القديم والحديث على السواء، تضاف إلى معارف المتلقين فيزدادون معرفة وخبرة وثقافة لم يكونوا بالغيها إلا بشق الأنفس.."(٥) مثلما نجد فى رحلة القدماء المصريين صوب الجنوب المصرى، والرحلة الإغريقية عند "هيرودوت"، ورحلة البندقى ماركوبولو، ورحلات ابن بطوطة، وابن جبير، وفاسكودا جاما وكريستوفر كولومبس، وفرديناند ماجلان، ورحلة تشارلز داروين حول العالم، ورحلات الفضاء أو ما يعرف بالرحلات المستقبلية(٦).

وقد تجسد هذا التوثيق للمصدر المعرفى فى رواية "شطح المدينة" عبر طرائق عدة، منها بأن يؤكد السارد مصدره المعرفى بأفعال خبرية تفيد تقرير وتأكيد الخبر بقوله فى ثنايا الخطاب السردى: "كما تؤكد مصادر البلدية، كما تؤكد الدراسات الجامعية، يؤكد العارفون، تؤكد وثائق الجامعة، ويؤكد الحاضرون، قال الرحالة العربى ابن فضلان إن المدينة تبدو وكأنها تمشى على الماء/ صصـ٤٧، ٤٨، ويؤكد الرحالة القدامى ومنهم ابن فضلان، وابن بطوطة ـ فى رحلته الثانية ـ على جمال نساء المدينة، صـ٥٠، ...... إلخ".

وفى غير موضع داخل الرواية، يستعين السارد بالرواية الشفاهية فى توثيق مصدره المعرفى، وهو ما تجسد فى الخطاب السردى، فى صيغ مثل: "رويت هذه الواقعة بصيغ شتى، حكايته ـ يقصد رئيس الجامعة ـ لأفواج السائحين، حدثنى أقدم العمار ـ رحمة الله رحمة واسعة، أغرب ما يروى عنه (يقصد صاحب المقهى)، قيل...، ترددت شائعات، يقال لا تزال تفاصيلها تروى، قال آخرون، يقول البعض، طبعاً رويت عشرات التفاصيل، هناك الحكايات المتداولة، شفاهة، وفى رواية أخرى، هنا تتعدد الروايات، ورويت عنه أخبار تدنو فى كثير من جوانبها إلى الأساطير، .. إلخ. ومن ذلك تعدد الروايات حول زواج هؤلاء الفلاسفة الأربعين الذين نفاهم هذا المالك الشاب إلى المغرب الأقصى من أربعين امرأة ذات جمال جاءت فى قافلة ونزلن البلد وأقمن فيه...، انظر الرواية، ص ص٤٩، ٥٠ . وهى رواية شائقة بالنسبة للمتلقى، الذى يشعر أنه يقرأ حكايات ألف ليلة وليلة.

إلى جانب ذلك اعتمد السارد على حاسة السمع، والتدوين فى توثيق معلوماته "خلال أيام المؤتمر سمع الكثير، ودون التفاصيل.."، الرواية، صـ١٣، "هذا أغرب ما سمعه من حوادث عن البرج.."، الرواية، صـ٦١ .

السارد وذكر الطعام والزى والسلوك:

وجدير بالذكر فى كتابات أدب الرحلة من منظور إثنوجرافى، أن السارد يذكر أنواع الطعام والزى وعادات وتقاليد وقوانين المكان الذى يتحدث عنه، وذلك لأن هذه العناصر ترتبط ".. بالبيئة والاقتصاد وبالدين وبالمعتقدات الشعبية، وربما بكافة مظاهر الحياة الإنسانية المادية والفكرية.."(٧) والحضارية، وهو ما يتجسد فى النص السردى لرواية "شطح المدينة"، إذ إن السارد العليم يذكر لنا أنواع الطعام فى البلدية والجامعة، كالنبيذ، والمقانق، والكعك بالعسل الجبلى ذى الأصل الصينى. وهذه الأنواع من الطعام تؤكد أيضاً فكرة الصراع الدائم بين البلدية، والجامعة، فكل منهما تحاول أن تسند إليها إطعام الطلاب الأوائل الذين جاءوا من مسافات قصية...، انظر الرواية، ص ص ٧٦، ٧٧ .

وبالنسبة للزى الجامعى ـ كما ذكره السارد ـ يطور تصميمه قصداً، كما ".. تؤكد وثائق الجامعة أن

تصميم الأزياء وتطورها ليس مصادفة، كل جزئية ذات دلالة ومعنى، ترتبط بمرحلة أو حدث معين، الإلمام بتاريخها جزء مهم جداً يمتحن فيه المتقدمون لشغل مناصب الأستاذية. تماماً كما يجب الإلمام بطقوس العشاء الأسبوعى وحفل قبول الطلبة الجدد. والحفل الختامى، وتوديع الخريجين الذين أتموا المدة"، الرواية، صـ٣٥.

وإلى جانب هذا، ذكر السارد: أوسمة رجال الجامعة، وشهادات التقدير/ ص ص١٧، ١٨، أعياد المدينة/ صـ٤٣، طقوس العيد القومى للمدينة/ صـ٤٤، ومن قوانين العاصمة الاتحادية ممنوع الركوب إلى جوار السائق/ صـ٨.

السارد الإثنوجرافى بين الغياب والحضور:

ومما يلحظ فى رواية "شطح المدينة" للغيطانى، أن السارد اعتمد فى سرده على الصيغ السيرية Bio-graphic Modes، التى جاءت ممتزجة بالنسيج السردى من خلال تقنية اليوميات كقول" "صباح اليوم التالى، بعد الحرب العالمية، صبيحة اليوم المحدد، إحدى ليالى الشهر الأول من السنة الثالثة للحرب العظمى، خلال أيام إقامته الأولى، وبعد أيام قليلة، الليالى السبع المقدر له أن يمضيها، ذات يوم خريفى، ذلك اليوم، صباح اليوم، ليلة أمس، وفى إحدى الليالى، ... إلخ".

وهى عبارات تحدث نوعاً من التداخل بين أدب الرحلة والسيرة الذاتية، والمذكرات فى الآن ذاته، وكأن السارد العليم هنا فى شطح المدينة، يسرد لنا يوميات ومذكرات الشخصية المحورية/ الباحث المصرى فى مدينة المتناقضات، المدينة الاتحادية.

وإلى جانب ذلك، نلحظ أن السارد ينتقل بنا من ضمير الغائب (هو)، الذى هيمن على حركة السرد داخل الرواية، إلى ضمير الـ(نا) الجمعى الذاتى، فى قوله "نعود لذكر ما جرى من رجل الأعمال....، صـ١٤، لو أوردنا لغطت وأملت..، صـ١٦، نرجع إلى الفلاسفة الأربعين، صـ٤٨..."، فضلا عن ذلك فقد اعتمد السارد على الذاكرة المثالية فى استرجاعاته داخل الرواية، كأن يقول: "تفد إليه رائحة ما.. تستنفر لحيظات نائية من ثنايا ذاكرته، صـ٦٥، عبثاً يحاول التذكر..، صـ٦٦، لماذا تذكر هذه اللحظات النائية البعيدة، صـ٦٧..".

وهناك استبطان السارد لشخصيته المحورية، الباحث المصرى، وهو ما يتجلى فى قوله: "لا يدرى متى..، ص ص٧٤، ٧٥، عاد يفكر..، صـ٨٧".

على أن استخدام السارد لهذه التقنيات الأربع (اليوميات، وانتقال الضمير من الهو إلى الأنا، والذاكرة المثالية، فضلا عن الاستبطان)، تجعلنا ندرك أنه كان من الملائم لهذه الرواية، أن يأتى خطابها السردى بصيغة السرد الذاتى، بدلا من السرد الموضوعى وهو ما يعنى أن يقوم الباحث المصرى، بسرد تجربته الفنية بنفسه، وهو ما كان له أكبر الأثر فى أن يشعر المتلقى بصدق التجربة، ومشاركة هذا السارد الذاتى، الباحث المصرى لحظات الخوف من الموت فى الغربة، أى أن إسنادها الحقيقى هو إلى ضمير المتكلم الحاضر First person، والحسم فى ذلك، أنه إذا أعدنا كتابة مقطع من الرواية، بتحويله من الغائب/ هو إلى الحاضر الذاتى، أنا، فإنه لا يترتب على ذلك أى تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية ذاتها، وهو ما يتضح على النحو التالى:

(شطح المدينة):

مقطع سردى بضمير (الهو)	مقطع سردى محول إلى ضمير الـ(أنا)
وسن للحيظات قبل توقف القطار مباشرة، انتبه إلى صرير العجلات وتباطؤ السرعة، تغير إيقاع الحركة وخشيته من المجهول.	وسنت للحيظات قبل توقف القطار مباشرة، انتبهت إلى صرير العجلات. وتباطؤ السرعة. تغير إيقاع الحركة وخشيت من المجهول.
خمس ساعات وعشر دقائق، اندفاع متصل، سرعة قصوى معدنية "الضجيج، لا تتغير وتيرتها إلا عند عبور المدن، والدنو من المنحنيات، واختراق الأنفاق، ومواضع الحذر التى تحددها العلامات وخبرة القيادة، أثر ذلك، اتصال رحلته مباشرة، بدلا من قضاء ليلة فاصلة فى عاصمة يجهلها.. الرواية، صـ٧.	خمس ساعات وعشر دقائق، اندفاع متصل، بسرعة قصوى معدنية الضجيج، لا تتغير وتيرتها إلا عند عبور المدن، والدنو من المنحنيات، واختراق الأنفاق، ومواضع الحذر التى تحددها العلامات وخبرة القيادة، أثرت ذلك، اتصال رحلتى مباشرة، بدلا من قضاء ليلة فاصلة فى عاصمة أجهلها..

على أن هذا التحول من صيغة الغائب (هو)، إلى صيغة السرد الذاتى (أنا)، لم يؤثر فى تغيير أحداث الرواية، اللهم إلا تغيير الضمير فقط، وهو ما أضفى على أحداث الرواية وعلى الشخصية المحورية نوعاً من الألفة، والمصداقية فى التجربة حيال المتلقى، الذى أضحى أكثر تعاطفاً مع ذات الشخصية المحورية (الباحث المصرى)، ومن ثم يشعر بواقعية أحداث الرواية والتجربة الفنية.

السارد يصاحب الشخصيات:

أدت هيمنة السارد العليم على الخطاب السردى لرواية، شطح المدينة، إلى التعرف على بقية الشخصيات الروائية الأخرى المصاحبة للشخصية المحورية/ الباحث المصرى، مثلما يعطينا فرصة لمعرفة معلومات عن شخصية أول رئيس اتحادى:

"... يقال إن أول رئيس اتحادى كان شخصاً

الشخصية المحورية	أحد أساتذة الجامعة	ملك الأفغان المنفى
(بلا اسم)	بكلية الهندسة	ابن المعلم الكبير آخر
السائق	الغريب الأفريقى	ملاك المقهى
شخصية العجوز	المنتحر	واحد من قدامى
رجل تجاوز	رسول هو الرجل	الصناع
الخمسين	الصعيدى المصرى	الألفى معلم القهوة
عازف كمان ضرير	الذى أعجبت به	باشا كبير
رجل أعمال كبير	الأميرة الإنجليزية	الخياط البلدى
رئيس البلدية	عمدة البلدة القصير	قنصل إيطاليا
طبيب أسنان	الأعرج والمتقعد	ممثل الإذاعة
مشهور/ زوجته	سفير سابق تجاوز	البريطانية
رئيس المجلس	السبعين	امرأة حلبية
بالعاصمة الاتحادية		الفريق عزيز
		المصرى

مركزية السارد العليـــــم

العارفون	عالم الفيزياء	جمال عبد الناصر
أول رئيس اتحادى	المعروف	رجل عجوز ملتح
رئيس الجامعة	الفيلسوف	أب عجوز وزوجته
عالم كبير	أمير من العائلة	(خياطة) وشقيقته
أساتذة الجامعة	المالكة فى نهاية	الصغرى
عالم كبير بمقاييس	الإمبراطورية	الرحالة التركى
عصره تولى أمور	أوجينى	الفتاة الناحلة الباسقة
الجامعة	المعلم الكبير	
	خادم حبشى	

مهيباً، صارماً، قاسياً فى معاملاته، ضارياً فى عدائه لخصومه حتى أنه صفى الكثيرين خنقاً بيديه، كان كثيف اللحية، عظيم الشارب، محباً للنساء، مكثراً من أكل العصافير المحشوة بالفستق، ونوع صغير من السمك لا يعيش إلا فى المياه النقية جداً المتوافرة في برك طبيعية فوق مرتفعات جبلية شاهقة فى أمريكا الجنوبية، الرواية/ ص ١٨.

فهذه المعلومات عن حياة أول رئيس اتحادى لم تكن نعرفها إلا من خلال استثمار السارد العليم لغيره من الأصوات السردية الأخرى التى جعلته يتجلى فى مركز السرد كما يتضح فى الشكل التالى:

وإلى جانب الفعل السردى، استعان السارد فى" شطح المدينة " بتقنية الحوار الذى أتى ممتزجاً بفعل السرد كى يكشف لنا عن فكر الشخصية المحورية / الباحث المصرى، وفكر غيره من الشخصيات المصاحبة لها وهو ما يذيب سطوة الصوت الأحادى على الخطاب السردى للرواية، ويفصح عن مستويات التفكير المختلفة لدى الأصوات الأخرى.

وقد أدى اهتمام السارد بالوصف داخل خطابه السردى، إلى قلة المشاهد الحوارية، وقصر سعتها داخل الرواية، مثلما نجد فى ذلك الحوار بين الصديق المغربى والباحث المصرى حول الصراع القديم بين الجامعة والبلدية:

"أنت ضيف على الجامعة، وستمضى هنا أسبوعاً

....

"يومئ"

"طوال إقامتك بيتى بيتك إننى أعيش هنا .

بمفردى، ابنتى تدرس فى الجنوب وامرأتى مقيمة فى الشمال".

ما يقوله تمهيد لشيء آخر يتأهب لذكره، يميل حتى يوشك أن يلامسه :

"هذه المدينة تعيش صراعاً قديماً، يخبو ويظهر.

لكنه الآن يمر بمرحلة حساسة لذا وجب الانتباه ".

قال إن الخلاف بين الجامعة والبلدية أمره قديم، غائر الجذور، ربما لا يشعر به الغريب لكن يمكن أن يقع فيه رغم إرادته، خلاف موجود فى تفاصيل الحياة اليومية، يعيشه الجامعيون، وسكان المدينة أيضاً .

"أنت الآن طرف ألم تحضر للمشاركة فى احتفال بمناسبة مرور تسعة قرون على تأسيس الجامعة؟"/

الرواية / ص٤٠ .

السارد العليم محدود العلم :

أحياناً ما يأتى السارد العليم داخل الرواية، محدود العلم، وهو فى هذا يرتدى هيئة السارد الذاتى المحدود العلم، وقد تجسد هذا فى ثنايا الخطاب السردى لشطح المدينة، من خلال عبارات هى "جرى اتصال ما، غير معروف حتى الآن / ص ٢١، تفاصيل ما جرى مبهمة /ص٢١، ولم يفسر أحد سر ذلك /ص٢٧، لا يمكن لأحد الجزم بالنفى أو الإثبات /ص٣١ دفن ـ يقصد الإفريقى الغريب المنتحر من البرج الكبير ـ فى مكان مجهول / ص٥٦، لا يدرى أحد ما جرى بالضبط /ص٥٨".

السارد والتعليق :

استعان السارد العليم فى غير موضع داخل الرواية، بتقنية التعليق للتوضيح والتفسير، مثلما يعلق السارد على إحاطة الباحث المصرى بدقائق التفاصيل، رغم كثرة الأمور الغامضة والمستغلقة داخل هذه المدينة الاتحادية:

"كثير من الأمور بدا له غامضاً، مستغلقاً، تفاصيل عديدة تكشفت وانجلت عبر حوار أو قراءة أو إدراك كنه العلاقة بين أمر وأمر، لا يمكنه إرجاع كل ما وصل إلى أسباب بعينها، هنا لابد من ذكر ملاحظة، أنه ما من تفصيلة مهما دقت وردت فى هذا التدوين إلا أحاط بها وما لم يطلع عليه لم نذكره؛ لأنه خارج الساحة" / الرواية /ص٣٧ .

السارد والقفزة الزمنية :

استعان السارد فى ثنايا خطابه السردى، بتقنية القفزة، التى تجاوز فيها بعض الأحداث التى لم يرها مهمة بالنسبة للمتلقى، وهو ما يضفى نوعاً من السرعة الإيقاعية على زمنية الرواية، وهو ما تجسد فى الرواية فى عبارات عدة: ". . . وبعد أيام قليلة . ./ص١٤، وتفاصيل الأمر مطولة، لو أوردناها لغطت وأملت /ص١٦، بعد سبعين سنة. . ./ص٣١، وهذا أمر يطول شرحه. . / صـ٢٤، فى نهاية الأسبوع الأول . . فى نهاية الأسبوع الرابع . . ./ ص٥٩ .

ومما سبق؛ نلحظ أن سارد الغيطانى قد استعان بطرائق تعبيرية متعددة فى تشكيل خطابه السردى لرواية "شطح المدينة" وكلها تقنيات سردية ساهمت فى أن تتجلى الرواية فى هيئة رواية رحلات عبر سارد إثنوجرافى . ■

المراجع

١ – وجيه يعقوب: الرواية والتراث العربي، قراءة في روايات جمال الغيطاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة – عدد (٥١).

٢ – جمال الغيطاني – شطح المدينة – رواية – روايات الهلال – العدد (٥٠٤) – ديسمبر ١٩٩٠م.

٣ – حسين محمد فهيم – أدب الرحلات – سلسلة عالم المعرفة – العدد (١٣٨) ١٩٨٩م ص ٧٠.

٤ – مدحت الجيار – أدب الرحلة، رحلة الشام للمازنى نموذجًا – دار النديم للصحافة والنشر، ط١، ١٩٩٥م ص ص ٦٩ – ٧٠.

٥ – مدحت الجيار – السابق – ص ٧١.

٦ – انظر – حسين محمد فهيم – أدب الرحلات – ص٢١ وما بعدها.

٧ – حسين محمد فهيم – السابق – ص ١٤٣.

إشكالية العامية في النص الروائى راوية خان الخليلى نموذجا

د. طارق سعد شلبى

(١)

يثير الانشغال بالمستوى اللغوى الذى صيغ به النص الروائى قضايا مهمة ؛ بعضها يتصل بالشواغل الفكرية الجوهرية التى تؤرق الواقع المحيط بهذه الرواية ، وبعضها يتصل بطبيعة الكتابة الروائية نفسها .

فالمسألة اللغوية لها حيز مركزى من المنظومة المعرفية بوجه عام، من حيث موقع اللغة العربية من الهوية الثقافية العربية الإسلامية باعتبارها مكونًا بانيًا لتلك للهوية ، وباعتبارها عمودًا مركزيًا لتفاعلها مع هُويات أخرى، ومن حيث إنها حاضنة لتراث عربى موغل فى القدامة والنفاسة ، وكان استشفافه مقدمة ممهدة لما يسمى بعصر النهضة فى الحقبة المعاصرة؛ ثم إنه موقع يتداخلُ فيه التاريخىُ بالمعرفىِّ والدينىُ بالروحىِّ.

ليست اللغة متماهية مع التاريخ ، ولكنها التاريخ بكل شموليته ، وبكل ما ينطوى عليه من مدونات فى مختلف مناحى المعرفة الإنسانية؛ إنها تاريخ الذات فى علاقتها بالوجود قبل أن تكون تواصلا معه ، وقبل أن تكون صيغة تعبيرية عن التفاعل مع مختلف مكوناته وعناصره .

إن الانشغال بطبيعة مستوى هذه اللغة يحيل إلى انشغال مواز بقدرتها على مواكبة التحولات الثقافية ، وفى قابليتها التكيف مع مختلف الأوضاع الحضارية الناشئة بالإضافة إلى أن معاودة التأمل فى فاعلية اللغة يكشف عن طبيعة تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع على اختلاف طبقاتهم الثقافية المنعكسة على المستويات اللغوية لحديثهم.

(٢)

ولا تبدو هذه الأبعاد الثقافية والفكرية غريبة عن رواية ترتبط فى الأذهان بالمنزع الواقعى الذى لا يسجل معالم الواقع وحسب بل يعنى برصد قضاياه

ومختلف شئونه وشجونه أيضاً وهو بصدد تقديم رؤية لها.

من الثنائية اللغوية إلى التعدد اللغوى كانت المجتمعات العربية تبحث عن ذاتها، وعن معرفتها، وعن اللغة التى تطرح بها السؤال، وعن الراهن مجسداً فى الفاعلين المجتمعيين وتوزعهم بين الثنائى والمتعدد، وعن المستقبل الآتى مرتسماً فى الناشئة من الأطفال.

الثنائية اللغوية تعنى أن نسقين لغويين اثنين يؤطران المجتمعات العربية، وهما ما يسمى بالعامية والفصحى اللتين دار حولهما سجال نقدى طويل بين الداعين إلى الكتابة بالعامية والواعين بكون ذلك التوجه مفضياً إلى تهديد تماسك المجتمع.

هل يمكن اعتبار الكتابة بالعامية مدخلا إلى تحييدٍ تدريجى للغة العربية من التداول على مدى مجتمعى واسع ؟وهل كانت الكتابة الأدبية، فى إيلائها حيزاً من شكلها للعامية، موفقة فى اجتذاب المتلقى إلى التجاوب مع صيغ تعبيرية مختلفة أو أنها عملت على سعةٍ يباين بها العامى من اللغة فصيحها؟ خاصة أنَّ القراءة عتبة أولى للاقتراب من اللغة وللانجذاب إلى جمالياتها.

إن الرواية تقترب من الواقع وتتفحصه وتحلله وتتعامل مع عناصره بلغة تستثير العميق والباطنى فيه، حيث اللغة هى وسيلة الكاتب للتعبير عما فى ذاكرته من صور مختزنة للواقع. وربما أن واقعية الرواية جعلت من المستساغ السرد بالعامية.

(٣)

هل يبتعد هذا الحديث عن الرواية المدروسة؟ وهل فى رصد المستوى اللغوى فى الرواية مع الانشغال بهذه القضايا تزيد وتحميل للدرس ما لا يحتمل. إن أفضل ما نحتكم إليه هو الإهابة بالرواية نفسها.

لا تخلو الرواية من إشارات بالغة الدلالة فى هذا المجال ، حتى أن ما يبدو مجرد تسجيل حرفى لمشهد معتاد متكرر من مشاهد الحياة اليومية لا يبتعد عن الانشغال بهذا الجانب .

يسجل الراوى هذا المشهد الذى بدأ بجلبة وآل إلى اهتمام خاص بالأطفال؛ اهتمام يركِّز الانتباه إلى ما يرددونه:

وتصاعدت إليه من الطريق ضجة مزعجة وضوضاء فظيعة فأنكرها وأصغى إليها بانتباه فتبين له أنها أصوات أطفال يلعبون ويغنون، وكأنه ضاق ذرعا برقاده فنهض إلى النافذة المطلة على العمارات وفتحها وراح ينظر منها على الطريق، فرأى جماعات من الصبيان والبنات يملئون الطريق متصايحين متضاحكين وقد انقسموا فرقاً أكب كل فريق على رياضة، فبدا الطريق وكأنه ناد رياضى ساذج فهذه جماعة تلعب بالجديد وتلهب الأكف بالطرة ، وهذه جماعة تلعب بالبلى، وتلك عصبة تحجل، وتلك أخرى تتصارع، واقتعد الصغار الطوار يرقصون ويغنون ويصفقون. اضطربت الأرض وضج الجو وثار الغبار فأيقن ألا قيلولة منذ اليوم! وسمع أناشيد عجيبة "يا عم يا جمال.."و"يا أولاد حارتنا توت توت.."و" الجبل ده عالى يا عمى.." إلخ إلخ فحار بين الدهشة والحنق والسرور! ثم تصاعد صوت جهورى أجش غليظ النبرات يصيح كالرعد القاصف "ملعون أبو الدنيا" وكرر صياحه بصوت منغوم على إيقاع كفين شديدتين وكان الصوت صاعداً على الأرجح من دكان تحت النافذة مباشرة ولكن من داخلها فلم يستطع رؤية ذلك الذى يتغنى بسب الدنيا ولكنه لم يتمالك نفسه فأغرق فى الضحك حتى تورد وجهه الشاحب واشرأب بعنقه من النافذة فاستطاع أن يرى لافتة الدكان وقد نقش عليه بخط جميل "نونو الخطاط "ترى هل يكتب الرجل لوحات فى سب الدنيا ويبيعها المتذمرون والساخطون؟ ألا ما أجدر أن يبتاع منها ما يشفى غليله!..

هذه الجلبة التى وصلت الى النافذة وقد اختلط فيه الضجيج إنما تحيل إلى خليط مواز فى الثقافة وقد اتخذ من التعدد اللغوى مظهرا له؛ هذه اللغة الرصينة الرشيقة المتأنقة التى عرض بها الراوى إلى جوار هذه العامية التى تجرى على ألسنة الأطفال فى لهوهم العفوى فى الطريق ويخترق هذا كله الصوت الأجش الراعد القاصف الجهورى المنغوم الذى كتبت صيحته بالفصحى وليس بوسع

القارئ إلا أن يتمثلها كما يصيح بها العامة!!

وما سر تركيز الانتباه على الأطفال؟ ألا تعد أغانيهم البسيطة صدى لتقصير مجتمع فى حقهم لم يوفر له إلا طريق أحالوه تحت وطأة الاحتياج الفطرى الماس إلى اللعب إلى ناد شعبى ساذج؟

(٤)

والحق أن ثمة دلالات يمكن أن تتكشف للناقد من خلال رصده ما تضمنه النص القصصى من عامية؛ إذ تشى خصائص اللغة المستخدمة عند رصدها من هذه الزاوية بطبيعة المستوى الثقافى والاجتماعى للشخصية الواردة على لسانها هذا الجانب، وهو ما يمكن أن يبلور قطاعاً ممتداً من بناء القصة، حين يكون تحديد المستوى الثقافى والاجتماعى للشخصية تحديداً للبيئة التى تنتمى إليها، وهو ما يجعل من استخدام العامية على هذا النحو إشارات -يلتقطها الناقد ذو الفطنة المرهفة- إلى ما لم يتضمنه النص القصصى من تفصيل صريح لهذه الجوانب الثقافية والاجتماعية المشار إليها.

ولا تفوتنا الإشارة فى هذا الصدد إلى أن للعامية درجات تتباين فيما بينها ويمكن للناقد -حين يرصد الدرجات المختلفة لهذه المفردات- أن يرصد التباين الموازى فى طبيعة الشخصيات بما يزيد من قدرته على التواصل الإيجابى الحميم مع هذه الشخصيات بما يصدر عنها من أحداث تؤسس مسار القص.

وحين يطرد استخدام اللغة الفصيحة فى النص القصصى، ثم ينقطع هذا الاطراد فجأة، بمفردات عامية، فإن هذا الانقطاع يعد منبهاً أسلوبياً قوياً قادراً على لفت انتباه المتلقى، وهو ما يصلح مجالا للبحث عن علة تفسر هذا الانقطاع، كأن يكون ثمة ارتباط بشخصية بعينها، أو بانتقال خاص لحركة الأحداث وهو ما يمكن أن يعد إشارة إلى قضية بعينها يراد لها أن تستأثر بحظ أوفر من انتباه المتلقى.

وعلى الجانب الآخر يمكن أن يتصل مجيء عبارات فصيحة فى نص قصصى مكتوب بالعامية بحركة التلقى لهذا النص؛ إذ يرتبط هذا الانتقال عادة بالتوقف عن تحريك الأحداث، وذلك للبدء فى ظهور صوت المؤلف داخل النص سارداً أو معقباً على هذه الأحداث.

ولا يتضمن حديثنا عن المجالات الدلالية التى يبلورها "المستوى اللغوى" إشارة ضمنية إلى استحسان استخدام العامية فى النص القصصى، فهذه قضية لا يمثل الحديث عنها هدفاً ضمن أهداف هذه الدراسة.

كل ما هنالك أننا نقدم تصوراً لطبيعة دور هذا الجانب وقد تضمنه بالفعل النص القصصى وذلك كما يتضح فى تشكيل البناء الروائى وكذا إحداث التأثير الجمالى على المتلقى.

بالإضافة إلى ذلك فالحديث عن "العامية" فى نص قصصى يثير إشكاليات كثيرة حول وطأة التطور المتسارع للعامية على نص مكتوب بعضه بعامية عرضة أن يتجاوزها الواقع اللغوى للمتحدثين بها.

وحول طبيعة الصورة التى تكتب بها هذه العامية وقد عهدها الناس مسموعة غير مقروءة، وحول مدى تمثيل الرواية لواقعها، ودقتها فى الإبانة عن شخصياتها إن أعرض الكاتب عن العامية إعراضاً مطلقاً، فيعرض بذلك بعض عبارات الحوار خاصة لأن تفقد حيوية واقعيتها وتفتر قدرتها على حفز التخييل والتمثل لدى القارئ.

هذه الإشكاليات على أهميتها لا تمثل الهدف الجوهرى فى درس معالم البناء اللغوى فى نص روائى محدد؛ فهى تمثل قضايا ملازمة للإبداع الروائى وطبيعة تلقيه بوجه عام.

إن ما يعنينا فى المقام الأول رصد تلك المواضع التى تضمنت عبارات عامية فى الرواية، نحن نريد أن نرصد ما هو ماثل وندرسه، ونلتمس وقعه على المتلقى ونتتبع إحالات دلالته ورمزه دون أن ننشغل بأن نكون "مع" الكتابة بالعامية أو "ضد" إيراد بعض عبارات منها. فهذه قضية عامة لا يعد الدرس التطبيقى فى النص الروائى مجالا لها.

(٥)

والمتأمل فى رواية خان الخليلى لنجيب محفوظ يجد أنه وإن اهتم بالواقع، وأولى عناية بالمكان _ حيث

معالم الخان ـ وربط أحداث الرواية بزمان رمضان. إنه وإن أسبغ على الرواية ذلك كله إلا أن روايته قد أحالت إلى قضايا مطلقة فيها ترف التأمل فى كنه الحياة وعلاقتها بالموت، وسعى الإنسان الموصول حائراً بين هذين القطبين، ولهذا فالمجال قد استوعب بسماحة أن تكون الأولوية للفصحى التى لفتت بذاتها أذهان المتلقين إلى قضايا الرواية وشواغلها الفكرية.

ولم يمنع ذلك من وجود عبارات عامية، أو فصيحة تجرى على ألسنة العوام، وقد نهضت بأكثر من وظيفة فى النص الروائى؛

أولها: إحكام تمثل الشخصية، وإخفاء بعد واقعى على الصورة الآخذة فى التشكل لها فى ذهن القارئ؛

وثانيها: أنها مثلت مظهراً من مظاهر العدول ذا التأثير الفاعل فى حفز تجاوب المتلقى، فكتابة الرواية بالفصحى يجعل من هذه اللغة أصلا، ومن العبارات العامية فيها خروجاً عن هذا الأصل.

وثالثها: أن قدرة هذه العبارات العامية على مغايرة السمت العام السائد فى الرواية وعلى لفت انتباه المتلقى بقوة إزاءه قد جعلت المؤلف يعهد إلى هذه العبارات بمهمة الإبانة عن درجة خاصة مرهفة من انفعال مسيطر على بعض المشاهد.

(٦)

وحين يقترب الحكى من عالم الطبقات الشعبية فالإهابة بالعامية وسيلة تدعم هذا الانتقال، وذلك فى عبارة يصح أن تقرأ بالفصحى، كما يصح أن "تسمع" كما تنطق بالعامية مما يمثل حلا وسطا لجأ إليه الراوى فى نقل سباب الشارع بصورة متسقة مع أن يكون النص مقروءاً.

جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضباً: الله يخرب بيتك ويحرق قلبك يا بن . . . (ص ١٢).

وأمسك الراوى أن يكمل ما تشاتم به الرجلان؛ لأنه لم يعن إلا بنقل وجه آخر للحى الجديد وقف عليه متطيراً أحمد عاكف وهو يرسل نظرات الاستكشاف من نافذته !

وسريان الأخبار على ألسنة العامة وقد اختلط فيه الواقع الحادث بالشائعات والتهويل يعبر عنه بما تحدث به الناس بعد إحدى الغارات:

قالوا: العباسية خراب . . أما مصر الجديدة فقل عليها السلام" (ص ٣٠)

ولازمة طلب الاعتذار التى تجرى على ألسنة العوام مما يدعم المفارقة بين نزوع أحمد عاكف على القراءة ومداومته عليها وتعجب العامة من هذا السلوك.

الأستاذ موظف ذو مقام فماذا يوجب عليه أن يقرأ كالتلاميذ من غير مؤاخذة ؟! (ص ١٧٥)

ويتعمق إحساسنا بالدهشة والإنكار الذى يمتلئ به قلب المتحدث عبر النداء الذى يجرى على ألسنة العامة:

فقال عباس شفة بإنكار

– عما قريب يصير عروسا يا هوه ! (ص ١٤٤).

وينقل لنا كذلك ما ينتابهم من جرأة وتبجح عبر هذا المزج الفريد الجارى على ألسنتهم بين النهى والنفى:

فهز عباس شفة منكبيه وقال دون أن يتلعثم أو يتورد وجهه

لا تعيرنى ولا أعيرك (ص ٧٩)

وينقل الراوى إلينا صخب المقاهى وينقل إلينا لغتهم وطبيعة أدائهم الصوتى الموقَّع.

"والنُّدل لا يكفون عن النداء والطلب فى أصوات ممطوطة ملحنة، واحد سادة شاى أحضر تعميرة على الجوزة وشيشة حمى". (ص ٢٦).

ويطلعنا الراوى على بشاشة الشخصية الشعبية وإقبالها المحتفى بالآخرين وإن كانت تقابلهم للمرة الأولى بإثبات عبارات الترحيب كما تقال فى دنيا الواقع.

"ومد له راحة غليظة كخف الجمل وقال:

أهلا وسهلا بالجار الجديد ! ويا ألف نهار أبيض!

. . .

وسلم الجار الجديد ولم يكن يتوقع تلك المفاجأة من

صاحب ملعون أبو الدنيا وقال وقد ابتسمت أساريره:

أهلا وسهلا بك يا معلم ! (ص ٣٩).

وهى مع هذه البشاشة حاسمة لها أفكارها التى تؤمن بها إيمانا لا يهتز:

بل أريد أن أكتب كتابا أيضا !

هذا أنكى وأمر، هل أنت صحفى ؟

هبنى أجبت بالإيجاب ؟

مستحيل

ولم ؟

أنت ابن ناس طيبين (ص ٨٤).

وهذه الشخصية تعبر عن الإسلام باستحضار الرسول صلى الله عليه وسلم: على نحو ما نجد فى قول المعلم نونو وقد أنكر على أحمد عاكف كثرة قراءته وميله إلى التأليف فهو لا يمكن أن يكون صحفيًا؛ لأنه "ابن ناس طيبين" !! ولا يعقل أن يزيد الكتب الموجودة فعلا كتابًا آخر:

فهذه كتب _ يا دين محمد _ لو صفت جنبا إلى جنب لكاثرت طلبة الأزهر"(ص ٨٥)

وتجرى الأقوال الشعبية السيَّارة على لسان هذه الشخصية الشعبية مؤكدة ما تمتاز به من حيوية وانطلاق، يقول المعلم نونو وهو يعرف جاره الجديد حال الحى، وقد هال هذا الجار أن يتسع خان الخليلى لمعصية الله.

ولكن كيف يتسع هذا الحى لمعصية الله ؟

- أوه . . ياما تحت الساهى دواهى فصبرا حتى يأتيك اليقين . . . تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بائعة فجل تدعو أختها فتقول تعالى يا دارلنج" (ص ٤٣).

وهذه الشخصية لها فلسفتها فى الحياة وهى مزيج من حكمة تتوارثها الأجيال أو تستمد من الغناء. وهذان المصدران يظهران فى صورة العامية، يقول المعلم نونو بعد أن سأله أحمد عاكف عن موقفه من الغارات:

"والمكتوب حتماً تشوفه العين. إنى يا عاكف أفندى من المتوكلين على الله . . . ألم تسمع صالح عبدالحى وهو يغنى:نصيبك فى الحياة لازم يصيبك". (ص ٤١).

ورب يوم يستدير ولما يفتح الله علينا بمليم، ولا يدرى أحد ماذا يأكل العيال وما أملك ثمن النارجيلة، فما أزال آخذًا فى الغناء واللعن والتنكيت وكأن العيال عيال جارى والفقر راكب عدوى ثم تفرج" (ص ٤٤).

ومن الطريف أن يكون ظهور هذه الشخصية فى المشهد الروائى مرتبطًا بما يجرى على ألسنة العامة: يخبرنا الراوى عن أحمد عاكف وهو يتأمل الحى الجديد من نافذته:

فالتفت إلى يسراه فرأى نونو _ كما ظن _ يفتح وكأنه فسرى عنه وابتسمت أساريره وغمغم يا فتاح يا عليم". ! (ص ٣٢ ، ٣٣)

***

ولم يقتصر إيراد عبارات العامية على المعلم نونو وحده، بل كان للأم _ بما تمثله من حيوية وانفتاح على الآخرين _ نصيب وافر منها فى الرواية، وقد جاء بعضها تعبيراً عن المرح والدعابة وقد أخذت تسرى عن زوجها بعد فقدانه وظيفته:

أو تداعب لحيته قائلة: من أجل الورد ينسقى العليق" (ص ٢٥).

وهى تعرف كيف تقهر نزوع يكرها الكهل إلى البخل وميله إلى الاقتصاد فى ابتياع لوازم رمضان ذلك الشهر الذى كانت هى المسئولة عن جماله وجلاله كما أخبرنا الراوى:

"فحدجته بنظرة تأنيب وإغراء ثم أرعشت حاجبيها المزججين فى ابتسام وقالت:

- آه منك آه. لكم تغضب على أمك بغير سبب كأنها غير التى أحبتك ودللتك أتدعى الفقر وأنت الخير والبركة ؟ أتتناسى أنه جاءت نوبتك لتدلل أمك ؟ ولن أشق عليك يا زين الرجال فنحن نرضى بالقليل إكرامك لك" (ص ١٠٦)

وتعنفه على عدم اعتنائه بمظهره :

"كبرت أمك وجعلت سمعتك كالطين"؛ (ص ٢٥)

فلما ذكرها بسنه فاجأته بقولها الحاسم:

"اخرس قطع لسانك الطويل: ! (ص ٢٥).

وتستمد هذه الأم حكمتها من موروث شعبى تتناقله الأجيال؛ فهى تؤكد لزوجها وبكرها الكهل:

"اللى انكتب على الجبين لازم تشوفه العين. (ص ١٠).

وحرص الراوى أن يشير إلى الصلة الوثيقة التى جمعت بين شخصية الأم وشخصية رشدى، حتى لقد ورث من صفاتها تلك "المقدرة التى تفتح له القلوب دون تكلف"؛ فلهذا لم يكن المستغرب أن تجرى على لسانه عبارات من العامية، كما نرى حين أراد أن يجلس بجوار الفتاة التى يلاحقها داخل السينما:

وتساءل ترى إلى أية ناحية تجلس الفتاة ؟ وأجرى فى سره على الناحيتين القرعة المعروفة حطة يابطة يا ذهن القطة عمى حسن . . . إلخ وانتقلت عدوى العامية إلى الراوى فأخبرنا أنه قد رست حداه على المقعد الأيمن فاختاره فيما يشبه الاطمئنان ٠ص ١٢٧).

ويناجى هذه الفتاة مستمداً من العامية والغناء ما يستميل به قلبها إليه:

"ما أجمل سمرتك ! السمرة حلية الجمال وروح الخفة، هلا سمعت بأغنية السمرة يا أسمر اللون حياتى الأسمرانى"؟ (ص ١٣٣)

وحين تحرك أمل الشفاء من مرضه العضال فى نفسه لم يجد الراوى أنسب من هذا الغناء وسيلة تخبرنا بفرحه الجذلان عبر تحديد ما كان يعنيه:

"ووجد لخلاصة من عذاب الحيرة ارتياحاً فراح يدندن بصوت رخيم ما اقدرش أنساك" (ص ١٩٨)

***

وقد وردت العامية فى بعض المواضع التى احتدم فيها الانفعال واشتد، وهو ما جعل العامية أقرب إلى الإيحاء به كما يوجد فى نفس قائليه. وكأن استخدام الفصحى سيفقد المتلقى تمثل مبلغ الانفعال السائد المسيطر.

من ذلك قول أحمد عاكف لأخيه وقد هالهما مرأى المصحة:

تراءت لهما المصحة فوق سطح الجبل كقلعة هائلة فرنا إليها الشقيقان بقلبين خافضين، وقال أحمد:

الفاتحة إن ربنا يأخذ بيدك ويمن عليك بالشفاء ويخرجك من هذا المكان مجبور الخاطر (ص ٢١٠)

ويخاطب أحمد عاكف أمه وقد بلغ به التأثر على أخيه منتهاه. واستشف ما يعتمل فى نفس الأم من هواجس ووساوس:

فقال أحمد وقد وشى صوته باضطراب نفسه:

يا شيخة وحدى الله (ص ٢١٦).

وهذا الدعاء الذى ورد فى موضعين فى الرواية يطالعنا على مدى انكسار قائله "رشدى" ومعاناته.

"كفاك الله شر المرض" (ص ٢٣٤).

"لعن الله المرض الله يكفيك المرض" (ص ٢٤١).

وعند بروز الانفعال واشتداده يضحى الراوى بحرصه المستديم على استخدام الفصحى كما نجد فى "الشيل" و"الحط" اللذين صاحبا اشتداد خفقات القلب:

"وشعر بقلبه يطلق خفقات سريعة قوية مضطربة خالها تشيل الغطاء وتحطه" (ص ١٨٤)

وغلبة اللجاجة على أحمد عاكف تحت وطأة الإحساس بتضخم الذات لم يجد الراوى أنسب من نهج العامية فى التعبير عنها:

"فلهج بالمعارضة واللجاج، فإذا قال محدثه: يمين قال: شمال، وإن قال: أبيض قال: أسود" ! (ص ١٩، ٢٠).

والدليل على حرص الراوى على الفصحى أنه لم يستخدم إلا كلمة "الطبيب" فى مواضع كثيرة من الرواية لا يستثنى منها إلا موضعاً واحداً جاء فيه "الدكتور" كما تعبر العامة، وهو على لسان رشدى الذى غلبه انفعال المداراة والخوف من مواجهة أخيه:

فكذب رشدى مرة أخرى قائلا:

لم يجد الدكتور ضرورة للمصحة". ٠ص ١٩٤)

ويتضح لنا هذا الحرص كذلك فى تفصيح بعض العبارات العامية

فقالت الأم بلهجة دلت على عدم الارتياح

لا قطع الله لنا من عادة. (ص ٧٢)

ولهذا فإن القارئ المنتبه لهذا الجانب يعجب من إيراد "الكازينو" بدلا من مرادفات نصيحة متاحة فى حديث الراوى عن رشدى:

وقد أراد أن يصل إلى كازينو غمرة فى الوقت المناسب ... أو بمعنى آخر يبلغه قبل أن يتحلق أصحابه _ وهم يجتمعون بالكازينو كل مساء للشراب ولعب الورق _ المائدة الخضراء (ص ١١٦).

لكن هذا القارئ لا يستغرب إيراد المفردة العامية هنا التى أشعرتنا بحرج الموقف، فلا ثمة وقت للبحث عن مرادف فصيح؛ يقول الراوى مستحدثًا عن حال أحمد عاكف حين سمع الإنذار بالغارة:

"وقفز إلى أرض الحجرة بسرعة جنونية، وتحسس شبشبه بقدميه فوضعهما فيه" (ص ٦٤)

***

والحق أن المزج الجامع بين الفصحى والعامية إشكالية يندر أن ينجو من آثارها السلبية نص قصصى جمع بين النوعين. فقد يجرى الراوى على ألسنة الشخصيات شديدة الانتماء والارتباط بالبيئة الشعبية عبارات فصحى منمقة مطولة تهدر واقعية الحوار فى بعض الأجزاء.

فالمعلم نونو "يقسم _ كما يقسم العامة فى هذا الحى _ بالحسين أن يأنس بهذا الجار الجديد ضيفًا فإذا به يقول:

حلفت بالحسين _ إن لم تكن قاصداً غاية تستوجب العجلة إلا ما شرفتنا . . يا ولديا جابر هات شاياً وهات نارجيلة ... وقد جلس وهو يقول:

محسوبك نونو الخطاط.

فرفع أحمد يده إلى رأسه وقال:

تشرفنا يا معلم محسوبك أحمد عاكف بوزارة الأشغال (ص ٣٩، ٤٠).

بدا الاعتراض قلقًا نافرًا: "إن لم تكن قاصداً غاية تستوجب العجلة إلا ما شرفتنا" مع طبيعة قسم العامة: "حلفت بالحسين"، وندائهم: "يا ولد يا جابر".

وهو ما نجده فى موضع آخر يكشف عن بعد زمنى لم يغب عن ذهن الشخصية الشعبية وقد شاركت فى مناقشة حول المفضل من أنماط الغناء:

"يا إخواننا، أمة محمد لا تزال بخير. هل سمعتم ولو مرة إنجليزيًا _ وهم بين ظهرانينا أكثر من نصف قرن _ يغنى يا ليل يا عين"؟! (ص ١٤٤).■

رواية (الحارِس) بين الينبوع والعَباب

عبدالرحمن أبو عوف

بداية قد يجد الناقد ذو البصيرة الجمالية والسياسية نفسه فى مواجهة تحدى لنص مخاتل روائى له خصوصيته التعبيرية الأسلوبية والتشكيلية والبنائية والمثقل فى الوقت نفسه بتعدد الدلالات السياسية والحياتية العينية والوهمية ذات الأبعاد الخاصة والتاريخية الآنية الإشكالية المتعلقة بكلية الأنظمة الشمولية التى تعانى من ندوبها غالبية الأنظمة العربية ملكية وقبلية ورئاسية غير أن النص فى نفس ولحظات القراءة والاستعادة يتجاوز هذه الآنية اللحظية التاريخية والسياسية إلى بعد إنسانى عميق الأغوار يحكمه نسق فكرى يجسد بلغة الفن والرمز والمحاذيل فلنقل الأسطورة المعاصرة وينفض مهانة الاستلاب والقمع والتى تشوه وتمنح وتنشئ إنسانية وحيوية وكرامة ومجد الإنسان حتى لو كان ضابطًا ضمن منظومة حرس الرئاسة لقمة الهرم السياسى السلطوى.

هذا هو التحدى الأول عبر السطح فى مستوى الانطباع التلقائى غير المتقن نقدياً والمثير للدهشة وطرح الأسئلة الذى قد يدركه فوراً الناقد من رواية (الحارس) الجديدة فى المبنى والمعنى للزميل الكاتب والروائى (عزت القمحاوى) والتى تشق عن جدارة طريقها الأسلوبى التعبيرى والتقنى فى آفاق الخطاب الروائى المصرى والعربى المعاصر والخصيب المتعدد الرؤى والاتجاهات والأساليب الشكلية.

عن الملازم وحيد وتحركاته وحلمه المستحيل عبر ضمير الرواية (نعيش وندخل عالمًا خاصاً وعاماً له طقوسه وآلياته يعيشه بحميمية وبراءة ويقظه حالة هى مزيج من الواقع والمتخيل والحلم الكابوسى.. وأيضاً العينى والوهمى.. (فالملازم وحيد) قد اختير وانضم عقب تخرجه إلى منظومة (الحرس الرئاسى) ضابطًا فى سلاح الفرسان (انظر دلالة الرسم) الذى ينطبق ولا ينطبق على مسار وتحولات حياته وهويته وفرديته (لمدة عشرين عامًا) قضاها فى الحرس الرئاسى، سلاح الفرسان، حتى شاب شعره ووصل إلى ما قبل القمة كمقدم ونائب لقائد حرس الفرسان.

وعبر حوار مكثف دال بين الملازم وحيد وضابط برتبة رائد وهو أكثر زواره فى حجرته فضولاً منتبهاً إلى أنه لم يعرف اسمه ولم يعرف اسم أحد

من الضباط يوحى لنا الكاتب عبر هذا الحوار ببداية مأساة وتراجيديا وملهاة حياة ومصير (الملازم وحيد).. والدرس الأول فى عالم الحراسة السيادية)

ـ وحيد ما معنى وحيد؟ أعنى ماذا تحس لكونك تمتلك اسماً!

ـ وهل أنا وحدى من يحمل اسماً هنا يا سيادة الرائد.

ـ الآن نعم. لكن كل من رأيتهم هنا كانت لهم فى البداية أسماء بعضها أجمل من اسمك أيها الملازم.

ـ ومن سلبكم أسماءكم يا سيادة الرائد؟

ـ لا أحد أيها الملازم.. نحن تخلينا عنها.

ـ لِمَ سيادة الرائد؟

ـ الناس يكونون بحاجة إلى الأسماء عندما يعيشون لأنفسهم أما الحراس، الذين يعيشون من أجل الرئيس فلا حاجة بهم للأسماء.

ـ الأسماء جزء من وجودنا يا سيادة الرائد.. هى دليل وجودنا تقريباً.

ـ دليل وجودنا فى سلامة الرئيس.

إن نوعيات تقنيات السرد الذى انتهجها والتزمها الكاتب هنا.. هى إيراد كم من التفاصيل والحوارات والمواقف والأجواء والتداعيات والوصف البصرى السينمائى كذلك تشابه ملامح الضباط والجنود الذين يتحركون كدمى فى أجواء ودهاليز هذا العالم الواقعى والخاص والسحرى الأسطورى الغامض والمخاتل عالم منظومة (حرس الرئيس)

تقنية السرد هى الإيحاء والتركيز الأسلوبى وتحديد اللفظ والعبارة المجازية والوصف البصرى السينمائى وتقديم معادل موضوعى.. الذى نكتشف عبر بنية الرواية تدريجياً وبجزئيات متتابعة حتى نفاجأ ولا نفاجأ فى نهاية الرواية التى بلا نهاية بالمعطى الدلالى لتحولات عملية المسخ والتشويه وفقدان شخصية وهوية الحارس (وحيد) الذى ندرك عبر حكمة نهاية حياته الوسطية فى العمر وبعد ٢٠ عاماً قضاها فى حراسة الرئيس حتى شاب شعره مبكراً ندرك عملية الاستلاب والقمع التى يفاجأ بها (الحارس) وحيد فهو قد خضع دون أن يدرى للقمع رغم ظنه طوال ٢٠ عاماً أنه أداة للقمع وعينتها لذروة قمع السلطة المطلقة الممثلة فى القمة والتى مارست القمع فى غيبوبته وحراسته على الأهالى وعامة الشعب، شعب أيًا كانت بلاده فى ظل الأنظمة الشمولية هنا وهناك فى الشرق والغرب.

(١) (الملازم وحيد) يفقد حقوق المواطنة بل إنسانيته وتفرده

ولو حاولنا تفكيك النص رغم الصعوبة فهو رغم الجزئيات والتفاصيل والمواقف والأجواء وأسرار عالم (الحراسة الرئاسية) رغم ذلك تحكمه وجهة نظر أو فلنقل رؤية منسقة ذات مستويين خاص وعام بل وإنسانى يتحدث ويحكى عن سياق وتحولات حياة ضابط فى الحرس الرئاسى يفقد يوماً بعد يوم وشهراً بعد شهر وعاماً بعد عام إنسانيته وتفرده بل فلنقل حق المواطنة.. يفقد أبسط حقوق الإنسان فى الحب والزواج والاستقرار العاطفى والشبقى... يعيش أبداً فى انتظار التعرف على المجهول ويتأكد يوماً بعد يوم أنه عبر التدريبات والخروج فى نوبات الحراسة الرئاسية أنه يُنشئ ببطء بل يتحرك دون أن يعى آلياً... بل لا يغيب عنه عندما يكشف عاماً بعد عام طقوس

وأسرار وآليات حرس الرئاسة من الأكل والنوم والاختلاط بالضباط الآخرين يشعر فى النهاية أنه دمية تحركها خيوط عنكبوتية ليد مجهولة تتبدى فى السطح إنها آلة السلطة المطلقة التى عليه أن يكون فى حراستها وأمنها، ولكنها فى الدلالة الرمزية الأبعد.. تحدث عن المصير والوجود والبحث المضنى عن المعنى وأسرار الحياة مجسدة فى عمليات البحث ومعاناة دهشة المعرفة لجوانب خفية غامضة ملغزة فى دهاليز وأضواء الحرس الرئاسى، وظمأ عطشان لا يرتوى لمعرفة ما هى وظيفة (كتائب الشعب) و(كتائب المحو) و(الكتيبة الخفية)، و(إعدام الحراس) و(السرب الضخم من الأرانب تغطى أرض الساحة وتتدافع هربًا أمامها) الذى نعرض فى لحظة بين الحلم والواقع من كل من الملازم (وحيد) وزميله أثناء توغلهما فى غابات وأحراش وحدائق الرئاسة وعبر حوارهما مع بستانى شيخ يقدم كشبح (إن الأرانب التى سحبتها وراءها بالليل ليست سوى أرواح الحراس الذين يتم إعدامهم على أيدى (الكتيبة الخفية) وهى تخرج فى الليالى المظلمة عادة فى هيئة قطعان من الأرانب، ولا تقصد إلا مشاغلة الصقور لتمنعها من امتصاص المزيد من العيون المتطلعة نحو القصر لكنها لا تنجح إلا فى تضليل ضباط الخدمة وسحبهم وراءها إلى هنا».

***

ويصعب تلخيص ما نستغرق فيه من حشد هائل تمتلئ به الرواية من الأحداث والمواقف العجائبية والغرائبية قدمها الروائى بمهارة وعين تلسكوبية وبحس هوميرى ساخر جرىء عن طقوس وآليات عالم (حراسة الرئاسة) لأى نظام شمولى فى واقعنا العربى والإفريقى، فأيًا كانت واقعيتها وقصدها السياسى الواعى، فهى فى اعتقادى تتجاوز تقصى جوانب عالم واقعى متخيل، إلى نوع خاص برؤية الكاتب وثقافته وحسه الفنى الرهيف، نوع من رواية بحث الإنسان المعاصر عن اليقين والمعنى ومحاولة فك شفرات المجهول فى المدى الأبدى.

(فالملازم وحيد) من سلاح الفرسان بعد أن اختير وعانى دروس التدريبات ومصاحبة الموكب الرئاسى وحالات الاستنفار والسرعة فى إطلاق النار على أى شك يشعر به يهدد الموكب أو القصر حتى ولو كانت طيارة ورقية يلهو بها طفل والعلاقات الهامشية الحذرة مع الضباط المتشابهين، ومخاتله وغموض خروج عربة الرئاسة.. حيث إن العربة قد لا يوجد بها إلا السكرتير المسئول عن شراء كلب للأبناء أو أن مواكب الرئيس ليست كلها حقيقية بل إنها مموهه حتى تستبعد الخطر المحدق فى حالات الاحتقان السياسى والاضطرابات.

(الملازم وحيد) بعد أن تقولب فى منظومة ونسق الحرس الرئاسى وفقد اسمه وفرديته المتميزة بل فقد الحب والزواج وأبسط مباهج وحريات الحياة المدنية،

(الملازم وحيد) الذى لا يجد صديقًا يناجيه إلا حصانه ويستنشق رائحته ويرى نفسه وملامحه وحياته الروتينية عبر حركات وصهيل حصانه.

فى أول ليلة له بالحرس همس (لا يمكن أن تحس بمكان إلا بعد أن تنام فيه).

«فكر الملازم وحيد... وعاد يتطلع فى المرآة.. لم تكن صورته المنعكسة على سطحها هذه المرة، بل جواد أبلق يتطلع إليه من شباكه بالإسطبل، وقد زر أذنيه الصغيرتين إلى الأمام وكأنه يهم بمصافحته فى عمق المرآة».

إن الكاتب هنا يعى جماليًا إحدى الأساسيات التقنية الروائية التى أسسها نقديًا الشاعر والناقد ت. س إليوت. فى خلق معادل موضوعى مقابل مشاعر دفينة وغير شعورية تجسد بالصورة والرمز والمجاز أحوال وتقلبات الحالة المزاجية والحياتية لبطله المجانى (الملازم وحيد) فى دهاليز وخبايا عالم (الحرس الرئاسى) وبين مزاج وأحوال والمشاعر الصامتة وحتى رائحة روث وعرق حصانه الأبلق.

والوحدة المريرة القاسية التى يعانيها الملازم وحيد وسط زملائه المقولبين المتشابهين من الضباط تدفعه إلى بث لواعج نفسه وطموحاته وأحلامه وخيباته وانكساراته إلى دفء مفتقد إنسانى يعوضه عنه حصانه الأبلق الذى يعيش أمام غرفته والذى يمتطيه ويروضه فى تدريباته ومواكب حراسته للرئيس.

وكرد فعل للحياة الآلية المكررة يوميًا (للملازم وحيد) (فى حرس الرئاسة) أدت حيرته ودفعًا للتحلل والرتابة أنه يمكن الاستغناء عن كل أسلحة الجيش الممثلة فى مكونات حرس الرئاسة، وفى لحظة شبق إيروتوكي مع خطيبته نوال، عندما كان يقلب بين قنوات التليفزيون من دون أن يتوقف أمام واحدة، ولدى تتابع الصور مكررة كومضة خاطفة (لو أن هناك زرًا يقلب به الحارس قنوات الحياة!)

مع تقنية كهذه، لن يكون (الرئيس) بحاجة إلى أكثر من حارس واحد يحول جانبى الشارع الصاخب بضغطة واحدة إلى صحراء ساكنة، أو بحر متلاطم.. ابتسم للخاطر، لكن لم لا؟ أهذا هو المثال الأعلى الذى ينبغى أن تصله منظومة الأمن، وكل الاختراعات كانت فى بدايتها أحلامًا مستحيلة التنفيذ، اعتدل منتشيًا بفكرته التى يمكن أن تكتب تاريخًا جديدًا لمنظومة الحراسة فى العالم كله، وليس فى الدولة هنا وحدها.

ودليلنا النقدى التأويلى إلى تعقد عملية تجاوز الرواية لبعدها الواقعى المتخيل عن سر أسرار ومخاتلة وغموض وغرائبية العالم السرى لحياة (الحرس الرئاسى) فى المجتمعات والنظم الشمولية.

وقد لخصنا بصعوبة بعد تفصيلاتها، دليلنا هو تصاعد نغمة سردية لعملية البحث المضنى التى عاشها بتوتر ووعى قلق الملازم وحيد بعد عمر يبلغ عشرين عامًا فى (حرس الرئاسة) أوصله إلى رتبة مقدم ونائب لقائد حرس الفرسان.

(صار أكثر ما يشغله فى النهار تأمل أشجار الساحة بحثًا عن غابة أحلامه الغريبة باستثناء نخيل الزينة لا يضم نطاق الحراسة الخارجى سوى القليل من الأشجار غير النيلية التى تشتهر بها البلاد، وإذا كانت هذه الغابة حقيقية، فلابد أنها تقع إلى الداخل، فى مكان ما باتجاه القصر.

فكر بينما كان يفرك شعره بالمنشفة أمام المرآة، أن الخطوة التى يحلم بإنجازها تستحق التعب والمخاطرة، فهى تحقق الأمان الكامل للرئيس، وتضمن له ما يعد مستحيلاً فى ظل المنظومة الحالية، الحب من بشر لن يعيشوا بعد اليوم مهددين بالعمى أو التيه إلى الأبد فى الأنفاق التى تفتح تلقائيًا لابتلاعهم من طريق المواكب).

ويواجه الملازم وحيد قدره ويقرر مواصلة البحث لقد أزاح مخاوفه بعيدًا مقدرًا أن احتمالات الهلاك تتساوى مع احتمالات النجاة وفى الحالة الأولى ليس هناك من فرق بين أن يستقبل قيامته على سريره أو بينما يدب فى غابه.

ويواصل (وحيد) التوغل فى أدغال الغابة ويعبر منحنياً وزاحفاً عدة كهوف محبطة بشبكة عنكبوتية مزروعة حول القصر الرئاسى، وبين الحلم واليقظة المجهدة الواهنة التقى بشبح الشيخ الذى تعبث يده بفأرة الكمبيوتر.. وعبر جواز فلسفى دال عن السعر المكدود وشهوة المعرفة أرشده إلى المكتبة، ويعيد الصورة الكلية للمكتبة بتشابكاتها المدوخة.

ـ كلهم أخفقوا وسأنجح أنا؟!

ـ لم يخفقوا أضاف كل منهم سؤاله وهذا يكفى.

فكر رائد الشجاعة وحيد أنه جاء للبحث عن إجابة وليس لإضافة سؤال ولم يعلم أن الشيخ سيلتقط ما يفكر به.

ـ على أحد هذه الرفوف يستريح كنزك.

ـ وكيف أجده.

ـ مسألة حظ.. قد تجده سريعاً وقد تستغرق وقتاًوقد تضل إلى الأبد.

دقق رائد الشجاعة مذعوراً فى الخريطة المعقدة للمكتبة محاولاً تبين مواضع الانعطافات الدائرية التى صارت مجرد نقاط ضئيلة بين الالتفافات تخيل مصيره عندما ينتهى روحاً هائمة بين أشباح هذه المتاهة نظر فى عينى الشيخ اللتين تتفرسانه. أحس بالدوار وبدأت الروائح المخزونة تثقل على صدره فتضاعف إحساسه بالاختناق، وصارت الرغبة فى الهرب أكبر من أى فضول لديه. هب واقفاً وسرعان ما تهاوى إلى الأرض.

وعندما اشتدت عليه وطأة الوحدة انضم لمجموعة من الضباط الذين ردوا على تحيته مشوشة ببقايا ضحكات وأفسحوا له وساد صمت للحظات، مد له أحدهم يده بسيجارة منتفخة.

ـ تعظيم سلام لشجيع الخرابة!

قال أحدهم صاخباً. بينما نفث دخانه باتجاه شارة الشجاعة على صدر الرائد (وحيد) (بعد أن أمضى ٢٠ عاماً فى حرس الرئاسة) ووقعت معابثته موقع وجوم من الضباط الذين لم يفقدوا رشدهم تماماً.

ـ صدقونى، نحن حسن سليمان، لقد مات الرئيس منذ زمن.

ـ بماذا تهرف أيها المسطول؟

ـ قل لى أنت، هل حدث أن رأيته يوماً؟

ـ لم أسع إلى هذا أبداً، ومع هذا فقد أراه، هى مسألة حظ.

ـ حظ؟ أى حظ يجعلنى أحرس شبحاً لمدة عشرين عاماً؟.

ولنتوقف عند هذا الحوار الدال بين قائد سلاح الفرسان ونائبه (المقدم وحيد)... كان القائد يعانى الشيخوخة ويده ترتعش.

ـ كان بمقدورهم تسيير السحاب، وإخفاء الشمس، وتمويه الماء لتضليل الجيوش الغازية وإغراقها، ولا تزال أعمالهم باقية إلى اليوم، جزءاً مخفياًمن منظومة الحراسة.

ـ باقية بأى معنى.

ـ بأى معنى؟! وماذا تظن الأنفاق التى تُفتح تلقائياً لتبتلع المركبات؟! وما الذى يديم الجو المعتدل فوق القصر ومن الذى يخفيه عند اللزوم؟!

وماذا تبقى لنا إذاً؟!

ـ يتبقى أننا كل شيء، فى الظاهر على الأقل، لأن السيد الرئيس يفضل أن يعيش بالقوة حتى لو كانت الحية نائمة فى الأعماق.

ـ أخذ نائب القائد يهز رأسه علامة الفهم، لكن كل

ما كان يهمه فى تلك اللحظة هو مقاومة الإحباط.

ـ هل استحق شارة الشجاعة، على حلم تأخر الأمن السنين

القائد الذى قرأ التساؤل فى رأس نائبه قال مواسياً.

ـ كلنا حلمنا مثلك أحلاماً محلومة من قبل وأخرى مستحيلة.

واصل النائب (المقدم وحيد) هز رأسه صامتًا، لكنه لم يكد ينجح فى طرد خيبة الأمل إلى أطراف عقله حتى عادت إلى مهاجمته كقطيع من الذئاب الشرسة.

المنصب ليس إلا تأكيداً إضافياً على التوغل فى السن.

همس لنفسه متسائلاً عن الجدوى، فخارج حدود المعسكر لا يوجد فى كل هذا العالم الصاخب من يعنيه أن ضابطاً متميزاً يحمل شارة الشجاعة صار نائب قائد فرقة الفرسان، الوحيد الذى كان بمقدوره أن يفرح؛ لأن ابنه تقدم عليه درجة، وصار مقدماً فى حراسة الرئيس.

حاول أن يستجمع الملامح، قام إلى المرآة يتأمل وجهه بحثاً عن شبه يربطه بالوجه الذى طاف أمامه غائماً كلوحة تأثيرية، حاول أن يتبين لون الشعر فى صورة الطيف الذى يقف بينه وبين صورته فى المرآة.

ـ هل عاش حتى صار شعره بهذا البياض؟

وكان قائد الفرسان العجوز الذى على عتبة الموت يعرف بالحمى التى انتابت نائبه (المقدم وحيد) وأن انقطاعه على الميدان يومين يمكن أن يفاقما حالته ويصبحا مصدر العلة، فطلب منه ورغم وهنه أن يستعد وأصدر له أمراً قيادياً بأن يستعد ويتجهز بملابس الميدان رغم وهنه وعندما استعد وعلق مسدسه ابتسم القائد، لأنه خمن حدود قدرته، وأشار إلى أربعة جنود أن يستعدوا بمحفة استلقى النائب عليها ودثروه ببطانية.

وأمام أول برج مراقبة على السور تدفق الموكب وكانت هناك رافعة من تلك التى تستخدم فى نقل بالات التبن والبرسيم المجفف وجوالات الشعير للجياد، تسلق العقيد السلم، وعندما وصل إلى القمة كان الجنود قد وضعوا محفة النائب على الرافعة التى بدأت بالتحرك لأعلى حتى صارت فى محاذاة عتبة البرج، تخلص النائب من الغطاء بوهن، واستدعى كل طاقته وقام متشبثاً بيد القائد الممدودة إليه.

وضعا نظارتى الرؤية على عيونهما، وقفا ينظران من إحدى الكوى، تذكر النائب (المقدم وحيد) ليلته الأولى فى الحراسة، تداعت المشاهد على رأسه صافية كذكريات الطفولة الملاءات المهتزة فوق أشباح، لاعبو الورق ومشاهدو التليفزيون، وحلقات الثرثرة، وصبى الطائرة الورقية الذى أثار ذعره وعرضه للمحنة الأولى فى خدمته، الآن لا شىء من هذا يمكن أن يرى على الأسطح ذاتها، لا شىء بالمرة سوى النفايات التى كانت هناك دائماً.

هذه النهاية التراجيدية الدامية الدالة والمكثفة فى تعدد مستوياتها (للمقدم وحيد) تغنى عن كل مكتسبات مناهج (الهرمونيتيقا فى التأويل وفنون التفسير لهذه الرواية الإشكالية عن معانى الاستلاب والقهر. فبعد عشرين عاماً للحارس وحيد فى حراسة الرئاسة فقد فيها هويته وحريته وكل حقوقه المدنية والحياتية واغتيلت بهجة الحياة فى أعمق أعماق نفسه مع عديد من الضباط فى شبكة عنكبوتية لحس مصغر تمثل فيه كل الأسلحة لحراسة

الرئيس... تنتهى وتشجب حياته فى عتمة ورعشة هزيان الحمى والوهن والتلاشى تنتهى ويصبح جثة حية (ميت حى) يرفع على محفة يحملها جنود أربعة... حيث باطل الأباطيل وحصاد هشيم ليكشف عبث ولا جدوى حياته ومشروعه فى اكتشاف آلية إلكترونية تغنى عن حرس الرئاسة بكل أسلحته.

إنه عبر نظارة الرؤية على عيونه وعبر الكوى فى برج الحراسة يتذكر، فى عدمية وعبثية واغتراب حزين أسيان، ليلته الأولى فى الحراسة وتتداعى المشاهد فى رأسه صافية كذكريات الطفولة، ويكتشف خواء حياته ولا جدواها (الملاءات المهتزة فوق أشباح لاعبى الورق، ومشاهد التليفزيون، وحلقات الثرثرة وصبى الطائرة الورقية الذى أثار ذعره وعرضه للمحنة الأولى فى خدمته، الآن لا شىء من هذا يمكن أن يرى على الأسطح ذاتها، لا شىء بالمرة سوى النفايات التى كانت هناك دائماً.

أما كان الأمر فرواية (الحارس) لعزت القمحاوى بما قدمته وجسدته بلغة الأسطورة والاستعارة والمجاز من عالم عينى ومتخيل حقيقى ووهمى منقرض نجحت فى تقديم خطاب روائى ينطلق كرصاصة استعارية أدبية وبإتقان ضمن الثورية والإليجورى الرمزى.. واعية بالهم السياسى والحياتى لجرثومة القمع التى تهيمن على المجتمعات ذات النظم الشمولية الاستبدادية التى تهيمن كسرطان يغتال ويحاصر مجد وكبرياء وحرية الإنسان فى كل مكان وزمان. ■

الملف الثامن

محور الرواية والتليفزيون

- الدراما والرواية

- بوابة الحلوانى

الدرامـــا والروايـــة

أسامة أنور عكاشة

إذا كانت الدراما قد ولدت بين أحضان الشعر خصوصًا الشعر الملحمى، الذى اختص به الأدب الغربى دون الشعر العربى الغنائى، الذى لم يعرف الملاحم واقتصر على مقولاته ومعلقاته المهتمة أساسًا بالشعر الوصفى وشعر الفخريات والمديح والهجاء والوقوف على الأطلال. بالتالى تأخر ظهور الدراما إلى الأمس القريب (أقصد ظهورها فى نسختها العربية) ولم تكن بدايتها هنا كما كانت فى الغرب... فقد عرفناها بعد أن استقلت من الشعر المسرحى.. وكانت آخر تجلياتها هناك فى ظنى هى الشكسبيريات وبعض أعمال راسين وكورنامى... وإذا كانت قد استقلت عن الشعر فعلاً إلا أنها بقيت ملتزمة بالقوانين التى صنعها لها الشعر... والتى تتجلى فى القواعد الأرسطية الأساسية؛ التى ضمنها فيلسوف الإغريق الكبى"أرسطوطاليس" فى كتابه الشهير ..."الشعر" .. وأعنى هنا القواعد الثلاث: وحدة الزمان والمكان والحدث... وقد فرضت سيطرتها على معظم الكتابات الدرامية حتى الآن!

وفى المقابل نشأت الرواية فى حجر الأسطورة... فالأسطورة فى أحد تعريفاتها هى أحلام يقظة الشعوب Day... Dreamsوأحلام اليقظة هذه هى "حضانة" فن الرواية... وهنا يختلف الوضع كثيرًا عن الدراما من حيث ظهورهما فى منظومة الإبداع العربى... وإذا كنا قد سلمنا بأن الشعر العربى لم يعرف فن الملاحم. بالتالى تأخر ظهور المسرح وفنون الدراما عندنا إلى أوائل القرن الماضى... إلا أننا نعتقد – فيما يشبه اليقين – أن العرب قد عرفوا الرواية فى وقت مبكر– قدامتهم بالمغالاة إذا قلت إنهم عرفوه قبل غيرهم... ودليلى على ذلك هو هذا السفر الفريد "حكايات ألف ليلة وليلة"... ولها أهمية بالغة فى هذا الحديث كله..

ألف ليلة وليلة.. اختلف نقادها فى أمر نسبتها إلى أصلها... ومعظمهم حاولوا إنكار نسبها إلى الأصل العربى، ومرتكز دعواهم أن نسختها الفارسية المعنونة "هزار افسانه" تحفل بالإشارات الفارسية والخيال الأسطورى لبلاد فارس... ونحى بعضهم منحى آخر إلى الهند، وزعموا أن معظم القصص الواردة بها تنتمى بوضوح إلى مناخ.. الميثولوجيا الهندية"... لكن جمهور النقاد والباحثين اتفقوا على صحة نسبها العربى.. وخرجت ترجماتها المختلفة تحمل اسم "الليالى

العربية Arabian Nights "...
وقارئ ألف ليلة - سواء كان قارئًا عابرًا... أو قارئًا فاحصًا مدققًا- لابد وأن يحس بالبعد الأسطورى، الذى يؤكد انتماء العمل الروائى إلى أصول ميثولوجية فى ثقافات الشرق... مما يؤكد فرضنا الأساسى فى ارتباط مولد الرواية بالأساطير وإلى حدٍ ما بالفلكلور الشائع فى بلاد منطقة الشرق الأدنى.
وتأسيسًا على نفس المنطق لابد أن يقودنا إلى نماذج أخرى فى أدب الرواية العربية تشير إلى سبق مؤكد فى الزمن "الروائى - منها على سبيل المثال تلك الصلة - الخارجة تمامًا عن منطق الصدفة- بين رسالة الغفران للمعرى والكوميديا الإلهية لدانتى الليجيرى - والتى لا يمكن تصور أن كاتبها لم يطالع نص رسالة المعرى قبل أن يكتب.
وهناك رواية دانيل ديفو الشهيرة "روبنسن كروزو" التى تكاد تطابق رواية ابن طفيل "حى بن يقظان" وعلى مستوى العالم ككل سنعلم أن البدايات الأولى لفن الرواية - فى قالبه الغربى - كانت تستمد موضوعاتها من الأساطير السائدة والخرافات الشائعة، وظلت كذلك حتى تكونت أطر النقد المنهجى وكوادر الإبداع الطامح إلى التغيير... وكان التغيير يحدث فى اتجاه تطوير فن الرواية على المستويين التقنى والموضوعى...
وقد استهلك هذا التغيير قدرًا من الزمن لم نكن فى عالمنا العربى قادرين على اللحاق به... بل تخلفنا عن سبقنا الأول... ولم نستطع نقد "رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل.. أن نطور تكنيك "مصرى" فى الرواية.. بل حكمنا القالب الغربى الذى التزمناه رغم أننا قد حققنا فى "الموضوع" تقدمًا حثيثًا... وصل إلى درجة حصول روائى العرب الأول "نجيب محفوظ" على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٨٨م... وهى قمة لابد لمن يستحقها أن يضع بصمته وبصمة وطنه على جبين فن الرواية فى العالم كله!
نصل الآن إلى السؤال الأهم عن علاقة الرواية بالدراما.. مسرحية أو تليفزيونية أو سينمائية...
والإجابة السريعة التى تلوح فى الخاطر لأول وهلة هى أن الرواية تعد أحد المنابع الأساسية التى تعطى للدراما مجراها وتزودها بعمق الرؤية واتساع المنظور.. وفى الأعمال الدرامية التى تعتمد أسلوب البناء عن أصل روائى يتضح جليًا تفوقها "الفنى" على الدراما الأخرى التى تكتب مباشرة للمسرح أو الشاشة.. لكنها تضطر فى أغلب الأحيان إلى "اختصار" المساحة أو اختيار خط روائى بعينه والاستغناء عن باقى الخطوط ليمكن تقديم دراما مركزة تتبع قوانين وقواعد البناء الدرامى الأرسطية (ومازالت هذه القواعد الكلاسيكية هى الحاكمة... حتى بعد ظهور مدارس حديثة تعطى الأولوية للعرض وتعطى الشرعية الفنية لصراعات المسرح التى اقتحمت مساحات التجريب والفانتازيا وتحطيم مقدسات الكلاسيكية لصالح نزعات الرومانتيكية والواقعية والطبيعية) ووصل الأمر إلى ما يشبه التمرد الكامل على القواعد القديمة وأعتقد- غير جازم- أن التطور نبع فى مسار الرواية أولاً التى تأثرت بظهور مذاهب تيار الوعى والتداعى الحر ثم السيريالية من باطن اكتشافات علم النفس خاصة ما صدم العالم من خلال مدرسة التحليل النفسى الفرويدية.. إذًا فقد بدأت الثورة الدرامية تتخلق من خلال ثورة الرواية... وقد تأثر فنا الرواية والدراما فى العالم العربى - وفى مصر على وجه التخصيص - بمقدمات وتطورات الثورة التى اندلعت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية وغيرت الكثير من المقدسات فى مجالات الإبداع الأدبى! فبعد موجة الارتباط بمدرسة الواقعية الاشتراكية الذى شهد أوج ازدهاره فى مصر أواخر الخمسينيات والستينيات... بدأت التيارات الجديدة التى اجتاحت أوروبا تعيد توجيه أمواجها إلى الشاطئ المصرى... وفى منتصف العقد السابع من القرن الماضى شهدنا فى المسرح المصرى.. توفيق الحكيم... أكبر الكلاسيكية فى الدراما العربية يتابع

صرعة "اللامعقول" ويقدم "يا طالع الشجرة" على خشبة مسرح "الحبيب" الذى خصص لتقديم المسرحيات الطبيعية والتجريبية... ورأينا توفيق الحكيم نفسه يقدم دلالة بينة تشير إلى ما نكتبه فى هذا المقال حين كتبت الرواية "بنك القلق" والذى مزج فيها. من خلال تجربة فريدة- بين أسلوب الحكى الروائى.. وتكنيك الحوار المسرحى.

وإذا لم نكن فى معرض الحكم على تجربة الروائى وكاتب المسرح الشهير "توفيق الحكيم فلابد لكى يتكامل موضوعنا من أن نشير إلى فن الدراما التليفزيونية، الذى استقل تقريباً عن الدراما المسرحية وأسس لنفسه القواعد والقوانين التى تميزه وتحقق له خصوصيته... وأهم وجوه هذا التميز هو الاتساع المهول لقاعدة التلقى... حيث يشاهد العمل الدرامى التليفزيونى فى الوقت نفسه ما يزيد عن المائة مليون متلقى وما يتبع هذا من تعقيدات تتصل بموقف الرقابة... وخاصية أخرى يمكن أن نرصدها كوجه اختلاف تنفرد به الدراما التليفزيونية وهى من صلاحية هذه الدراما - بكل زخمها الجماهيرى الفادح - لتقديم الفانتازيا والأعمال التجريبية، التى لايمكن أن تنجح على مستوى العرض الجماهيرى ولا تصلح إلا للعروض الخاصة أو عروض "النخبة".. وربما أمكننا فى فرصة تالية أن نفرد حديثًا متصلاً- منفصلاً. عن فن النخبة وفن الجماهير. ■

بوابــــة الحلوانـــى

محفوظ عبد الرحمن

(١)

إذا ما صنفنا الدراما التليفزيونية فى جنس الأدب، فلابد أن نصنف المسلسل التليفزيونى فى باب الرواية. وأرى ذلك صحيحا تمامًا. والذين يرفضون اعتبار النص الدرامى التليفزيونى من الأدب يحكمون أذواقهم فى أفضل الأحوال، لكنهم يبتعدون عن الحقيقة كثيرًا. فلو أننا عدنا إلى أى معجم لغوى سنجد كلمة أدب رحبة تسمح لكثير من الأجناس بالدخول وفى مقدمتها الدراما التليفزيونية.

وأظن أننا تجاوزنا هذا الأمر كله وأنه علينا أن نتحدث فى هذه (الرواية) التى كتبتها على عدة سنوات وهى رواية (بوابة الحلوانى) ولا شك أنها مهمة شديدة الصعوبة، فليس من المعتاد أن يكتب الروائى عن روايته، يكون ذلك دور الناقد أو الباحث. ولكن يبدو أنه فى بدايات الظواهر علينا أن نكسر القواعد. وإذا كان القارئ - وهنا المشاهد - يطرح أول أسئلته فى أى جانب شاء- فكاتب الرواية يجيب على تساؤل: لماذا اخترت هذا الموضوع؟ حتى ولو لم يطرحه أحد. ولذلك فما قلته ذات مرة إننى اخترت فترة من التاريخ الحديث لم يكتب عنها الكثيرون رغم جاذبيتها هو قول صحيح لكنه ليس جامعًا مانعًا، إذا كان فى هذا المجال قول جامع مانع. فلقد عاشت فى ذهنى لسنوات طويلة فكرة عمل أدبى عن الحياة اليومية أثناء حفر قناة السويس (١٨٥٩ - ١٨٦٩) وهى عشرة أعوام فقدت مصر فيها مائة وعشرين ألف شاب (غالبًا) ما عدا شهداء الحفر. وكنت قد رأيت وثائق عن هذه الفترة، لم يتح لى الحصول عليها عند الكتابة فتحولت إلى اتجاه آخر.

وأيضًا هذا العنوان (بوابة الحلوانى) وضعته دون تفكير، وبعض الأعمال تحتاج إلى جهد كبير فى اختيار العنوان.

ورابنى سهولة الحصول على العنوان بالإضافة إلى شك فى أنه مر علىّ من قبل. وظننت لوهلة أننى قرأته فى مكان ما، وبحثت وطلبت من بعض أصدقائى أن يبحثوا معى، فلم يعثروا على هذا العنوان. ولكننى- وبعد أن بدأت الكتابة- عثرت فى أوراق قديمة جدًا لى بدايات مسرحية تحت هذا العنوان.

كل هذا إرهاصات بالموضوع. لكن متى هذه الإرهاصات قد لا تصل إلى شىء، لكنها هنا وصلت إلى هذا العمل.

وبدأت التحضير له لأواجه مشكلة طريفة. وكانت خاصة بالخديو إسماعيل. فلقد كنت أرى أنه مثل غيره من حكام مصر، وإن كنت أتحفظ على المبالغات التى ترددت عنه. ولكننى بعد وقت من القراءة والدراسة لم أسترح إلى صورة إسماعيل فى ذهنى. وتصاعدت المشكلة حتى توقفت.

وقررت أن أدرس إسماعيل وحده.

وأذكر أننى اتخذت إطارًا آنئذ كتابًا صدر عن القصر الملكى لادجار جلاد باشا بعنوان (إسماعيل بين الوثائق) وتابعته من شهادة ميلاده إلى فرمان نفيه. وفوجئت بأن الصورة قد تغيرت فإذا بى أمام أمير متعلم مثقف له رؤية فى قضايا العالم وقضايا

وطنه، عنده همة وطموح. وبالطبع لا ينفى هذا أنه كان أميرًا شرقيًا بمفهوم هذا العصر أى أنه مستبد يؤمن أنه يمتلك كل شىء حتى البشر. ولكن أن تجد فى هذا العصر أميرًا شرقيًا يؤمن بالحضارة والثقافة والتعليم والشورى ولو بقدر كان شيئًا مستحيلاً.

وكنت أدرك أننى صورت إسماعيل هكذا فهذا يعنى الصدام مع جماعات كثيرة فى المجتمع معظمها أنا قريب منها. ولكن بعد صدمة العرض الأولى وما تبعها من ضجة إذ بالأمور تصفو وإذ بالغالبية ترى ما رأيت.

وأظن أن أحدًا لم يتعرض لحملة تشويه مثل تعرض إسماعيل. وأظن - أيضًا - أن سبب هذا التشويه هو كراهية الأوروبيين له. وأظن - ثالث - أن سبب كراهيتهم له هو أنه أعلن أنه سيجعل مصر قطعة من أوروبا. كان هذا إخلالاً بالعدالة الدولية، التى تعطى دول غرب أوروبا وشمالها السيادة. على العالم، وتحدد موضع مصر بأنها معبر مهم إلى المستعمرات.

ولذلك عندما تعثر إسماعيل فى سنواته الأخيرة ثم عزله بإلحاح من الدولة الأوروبية. وفى هذه الأثناء - وبعدها - كتب فى إسماعيل ما يكتب عادة عن الطغاة. وتسابق كُتَّاب أوروبا فى الإساءة إليه. وتصويره فى كل صورة سيئة وشاركهم أشخاص مثل يعقوب صنوع كان من رجال إسماعيل فلما غضب عليه إسماعيل طرده إلى فرنسا حيث صال وجال وكتب ما لا ندرى مدى صحته.

وبالطبع لم تهتم الدولة العثمانية بتاريخ إسماعيل فهو أحد ولاتها و"عبد" من عبيد سلاطينها. وإن كانت قد اهتمت بأن يقيم فى إسطنبول تحت رقابتها.

أما فى مصر فلم يكن فيها من يجرؤ على امتداح الخديو المنفى؛ لأن ذلك كان يغيظ الخديو الحالى - ابنه - ولا من يجرؤ على انتقاد الخديو المنفى خوفًا من الخديو الحالى - ابنه!

ومضى عهد كرتوفن ولا أحد يذكر إسماعيل.

ومضى عهد عباس حلمى الثانى ثم عهد حسين كمال، حتى جاء أحمد فؤاد سلطانًا ثم ملكًا فخصص مسابقة لتأليف كتاب عن أبيه فاز فيه إلياس الأيوبى، وما كتبه لا يختلف كثيرًا عما كتبه الأوروبيون.

وبالطبع لم يكن المهم هو تجميع معلومات بقدر معايشة العصر نفسه.

(٢)

الدراما التاريخية هى مزيج من التاريخ والتأليف. وربما كانت الإلياذة والأوديسة أقدم ما عرفناه من الدراما التاريخية. فيها وقائع تاريخية كشفت الأبحاث عنها، وفيها وقائع أسطورية تحكى عن الآلهة ظن هوميروس ومن عاصره أنها وقائع تاريخية، لكن البشر أدركوا بعد ذلك أنها تأليف محض، وفيها على الأفق الصياغة الإبداعية التى لن يدعى أبدًا هوميروس أنها ليست له.

وإذا تأملنا الدراما التاريخية فى تراثنا الشعبى العربى لوجدنا نفس الشىء بعضًا من وقائع التاريخ، وبعضًا من الإبداع. ينطبق هذا على درة الأدب الشعبى: سيرة المهلهل كما ينطبق على عنترة والهلالية وسيف بن ذى يزن.

وهكذا كانت (بوابة الحلوانى) تضم أحداثًا تاريخية إلى جانب أحداثًا مؤلفة. وكيفية مزج هذا بذاك حتى لا يفسد الأمر سنعود إليه فيما بعد.

وإذا نظرنا إلى الجانب التاريخى سنرى القصر (وكان هامشيًا فى الجزء الأول من رواية امتدت إلى ثلاثة أجزاء) وسنرى فيه إسماعيل وليًا للعهد ثم واليًا يحصل على لقب الخديو. وسنرى إسماعيل باشا صديق هذه الشخصية المثيرة التى تتفرد فى تاريخ مصر الحديث، وتتفرد أيضًا - ربما- بنهايتها التراجيدية.

ولأن إسماعيل المفتش قتل أو مات أو اختفى - لا يدرى أحد على وجه اليقين!- فى عهد سميه الخديو إسماعيل وأخيه فى الرضاعة، فلقد تكتم الناس الحديث عنه. ومن كانوا قد أسموا أبناءهم إسماعيل صديق غيروا الاسم إلى إسماعيل صدقى مثلاً كما حدث مع إسماعيل صدقى باشا الذى رأس الوزارة عدة مرات فى عهد فؤاد ثم فاروق.

ولكن لا أحد ينكر أن إسماعيل صديق كان فى طليعة الحزب المصرى بعد سياسة طويلة تمنع المصريين من أى منصب امتدت من محمد على إلى عباس الأول، واختلف بعض الشىء فى أيام

إبراهيم باشا القصيرة ثم قليلاً فى أيام محمد سعيد. لكن الخديو إسماعيل أعلن أكثر من مرة انحيازه إلى المصريين بغض النظر عن مدى ترجمة هذا. ولا شك أن إسماعيل صديق شخصية شديدة التعقيد فلقد صعد من القاع إلى قمة السلطنة حتى أسروه (الخديو امفير) وترك وراءه عدداً من الجوارى والحريم صعب تصديقه.

ولقد اتصلت بى سيدة كريمة قالت إنها من أنصاره، ولامتنى أننى قدمته كشخصية غير سوية، وقالت لى إنه كان نموذجاً للعدل حتى أنه كان يتخفى وينزل الأسواق فإذا ضبط مخالفة عاقب صاحبه أشد العقاب. وأنه ذات مرة ضبط امرأة تغش فى بيع الطماطم وتدس الفاسد تحت الجيد، فأمر بقطع يديها! وكانت السيدة الكريمة تدافع عن جدها. وللأسف لم أعثر على حكايتها فى أى مصدر. وأظنها حكاية تفسر الشخصية كما قدمتها.

ومن الشخصيات التى لفتت نظرى فى القصر خوشيار هانم وهى أرملة القائد إبراهيم باشا الكبير وأم الخديو إسماعيل، وذات شخصية قوية طالما طالبت ابنها الخديو بمواقف صلبة فى مواجهة القوى الأوروبية.

ولقد رأيت أن هذه الشخصية تحس السلطة كاملة، وأنها ترى نفسها خالدة أو أنها تريد أن تكون خالدة حتى تحضر عهد ابنها إسماعيل وتدفنه بعد عمر طويل، ثم تولى بعده ابنه حسين كمال- وهو ما لم يحدث- لأنه من وجهة نظرهن أحق بالعرش. ولكنها لا تكره محمد توفيق فتعده بالولاية بعد وفاة (أخيه) حسين بعد عمر طويل ظناً أن السلطة تعطى إحساناً بالخلود. ولقد قال شب لخوشيار هانم ذات مرة مستنكرة: أموت؟ أموت لماذا؟!

ولم يكن عالم الغناء فى القرن التاسع عشر يعتبر تاريخاً، لكننى رأيت أن ألقى بحاله من تأثير فى وجدان الناس هو تاريخ؛ ولذلك اخترت هذا الرباعى المثير:

عبده الحامولى المطرب الذى ملأ أسماع وقلوب المصريين لعقود طويلة امتدت إلى مطلع القرن العشرين. وكان ابناً لأحد تجار طنطا هرب منه حباً فى الفن مع أخيه. وفى الطريق وجد محمد شعبان أحد أصحاب الفرق الصغيرة "والقانونجى" المعروف. وصار تلميذاً له ثم زوجاً لابنته. وإذا كانت حياة عبده الحامولى بشهرته الهائلة لا تكاد تعرف عنها سوى القليل، خان محمد شعبان لا تعرف عنه شيئاً تقريباً. وساكنة بك المطربة المخضرمة نعرف عنها أكثر من محمد شعبان لكن أقل بكثير مما يجب.

أما ألمظ فهى لغز بلا حل. ألمظ بالطبع ليس اسمها الحقيقى. ولقد اختلف الرواة - وليس المؤرخون؛ لأن حياة ألمظ لا تدخل باب التاريخ إلا من أضيق جوانبه - وقال كل منهم اسماً لها، ومهنة، بل وجنسية. ولقد استفدت من هذا الاختلاف، وكتبت أنها الطفلة التى اختطفت من منطقة الطينية (بورسعيد فيما بعد) مع بداية أول يوم من أيام حفر قناة السويس. وبالتأكيد كان هذا يعنى مع الوعى أو اللاوعى أن جزءاً مهماً من الوطن قد اختطف.

ورغم أننا الآن نرى قناة السويس إنجازاً رائعاً وأنها مصدر هائل للدخل القومى، وأنها واحدة من أسباب مكانة مصر و. و. و. إلا أنها فى البداية كانت للمثقفين والوطنيين شؤماً على الوطن، تأكد ذلك بالاحتلال البريطانى (١٨٨٢) وكان الوجدان المصرى ينفر من قناة السويس كأنها كارثة أصابت بلاده.

أشرت من قبل إلى أن ابتداع أحداث فى الدراما التاريخية لابد أن يكون حسب الأصول. فالابتداع ليس حقاً مطلقاً بل هو مقيد مثلاً بأن يتسق مع نسيج التاريخ.

أسرة الحلوانى هى شخصيات مبتدعة فى إطار المأثور الشعبى (اللى بنى مصر فى الأصل حلوانى) والتى احتار الناس فى تفسير معناها.

أردت - ولعلى لا أكون قد أخطأت - أن أؤرخ لبدايات الطبقة الوسطى بمعناها المتفق عليه. فنحن أمام شلش الحلوانى كبير القرية الذى وجد نفسه مسئولا عن أهل قريته دون أن يختار ذلك وتابعاً للسلطة دون أن يريد ذلك. لكنه يؤدى المهمة بمهارة شديدة محكماً عقله وقلبه. وتمضى السفينة فى طريقها حتى يهب إعصار أكبر من أى إعصار هو إنشاء ترعة (أو قناة) فى هذه الأرض الطينية المهجورة التى تمثل معبراً للحضارة من مصر

وإليها، وإلى الجيوش منها وإليها. يصبح المطلوب أكبر من قدرات شلش الحلواني فيسقط مشلولاً.
والأخ الذى تبعوه هو سلامة الحلوانى، وهو نموذج حقيقى للطبقة الوسطى فهو يأخذ من الحياة كل شىء بقدر وبدون جهد كبير. جاور فى الأزهر الشريف سنوات قليلة فتعلم ولم يتعلم، أحب النساء لكنه خشى الفضيحة، أحب الغناء فتابعه هنا وهناك، احتضن قضايا قريته لكن دون أن يمنعه هذا عن متعه، سعى إلى المال لكن دون لهفة، وذات يوم أتاه المال كثيراً.
والأخ الأصغر هو حمزة الحلوانى قرة عين أخيه الأكبر شلش، لكنهم ينتزعونه منه ليدخلوه الجهادية يوم كان التجنيد عقاباً أو انتقاماً. ثم يرسلوه فى حملة إلى المكسيك، وهى الحملة التى أرسلها سعيد باشا مؤازرة لإمبراطور فرنسا، وعاد من الحملة نسبة قليلة جداً من أفرادها، كان بينهم حمزة الحلوانى، الذى كان مؤهلاً بما له وبما عاناه لأن يصبح فيما بعد واحداً من العرابية (ثورة عرابى ١٨٨١).
هؤلاء هم رجال أسرة الحلوانى تكتمل بهم نساؤها ومنهن مريم الحلوانى زوجة شلش الحلوانى، التى فقدت زوجها وابنتها الوحيدة أصيلة (ألمظ فيما بعد) تدخلها المأساة إلى حالة مضطربة فتسعى لوراثة سلطة شلش أحياناً، وتفقد ذاكرتها أحياناً أو تثبت هذه الذاكرة على الأصح على أوضاع قديمة لا تريد أن تتركها. وحفصة العاشقة لابن عمها حمزة الذى تسلب لبه أرستقراطية هى أشرقت هانم.
وأشرقت هانم نموذج للإضافة التى تتسق – على ما أزعم – مع وقائع التاريخ. ففى هذا العصر لا نعرف إلا بضعة أسماء لنساء من بين مليون أو مليونى امرأة. عدد قليل من الأميرات وربما زوجات أو بنات الأسر الكبيرة. وإذا عرفنا الأسماء التى نعرف عنها ماهو أكثر إلا نادراً.
وفى هذا الوقت وقبله وبعده كانت تأتى إلى مصر امرأة جميلة مع زوجها غالباً أو أسرتها وتشترى قصراً فخماً تقيم فيه حفلات، وتمتد علاقتها حتى رجال الحكم. ولا أظن أنه كان خافياً أن بعضهن كن يتجسسن أو يلعبن دوراً سياسياً، لكن هذا لم يمنع وجودهن ربما لجمال المرأة وصاحباتها، وربما أيضاً لمساحة الحرية لهن مع علية القوم.
أشرقت هانم ثم غرام خاندن كانتا نموذجين لهذه المرأة لكن دون تحديد شخصية تاريخية بعينها.

(٣)

كنت فى البداية أريد كتابة رواية عن حفر القناة أى أن تنتمى إلى بدايات عصر إسماعيل. لكن العمل أحياناً يقود الكاتب فامتدت الفترة إلى بدايات سبعينيات القرن التاسع عشر وانتهى الجزء الثالث مع تراجيديا إسماعيل المفتش.
كانت مصر قد سقطت فى فخ الديون الأوروبية، وكانت الحملات العسكرية على مصر قد فشلت (فريزر، وبونابرت) فلجئوا إلى المدخل المالى.
وضاق الخديو إسماعيل بالضغط الأوروبى، ولم ير طريقاً إلا أن يقدم إسماعيل صديق كبش فداء وهو أخوه فى الرضاعة وصديقه ومعاونه فى الحكم وناظر ماليته واقترب الناس إليه.
وكان ذلك صعباً فلم يكن إسماعيل صديق من غمار الناس بل كان أقوى رجل بعد الخديو، ولذلك تآمر عليه الخديو وأولاده حتى حملوه إلى مركب فى اينس يتجه إلى دنقلة. وبعدها اختفى إسماعيل المفتش كأنه لم يوجد أبداً.
وتمنيت أن تكون الرواية هى نهاية عصر الخديو إسماعيل فهى أيضاً نهاية تراجيدية.
قال صديقى: إذاً هناك فرق بين الرواية والدراما التليفزيونية فأنت تختار النهايات، الأمر الذى لا يفعله كاتب الرواية. ليس صحيحاً فإذا كتبت الرواية فى أجزاء لن يسألك أحد أين نتوقف. هل لو كتب نجيب محفوظ جزءاً رابعاً من ثلاثيته كان سيخالف قاعدة ما. وحتى لو كانت ثلاثيته ثنائية أكان يحدث أكثر من اختفاء جزء معين.
ولورنس داريس لو أنه أضاف إلى رباعية الإسكندر، جزءاً أو جزأين ماذا كان يحدث غير ازدياد متعة المتلقى؟!
وقبل أن أنتهى أعتذر عما كتبت، فأنا أرى أن المهمة كانت يجب أن تكون لشخص ما غيرى، ولكننى تورطت وكتبت ما كتبت، لذلك لكم اعتذارى. ■

الملف التاسع

محور الرواية والسينما

- إشكالية السينما المصرية والشكل الروائى

- المخرج مجدى أحمد على: التأثير متبادل بين السينما والرواية النص

- حوار مع نجيب محفوظ

إشكالية السينما المصرية والشكل الروائى

عبد الرحمن أبو عوف

لأن الرواية كشكل أدبى مرن وبانورامى تستوعب ما قبلها من فنون وأشكال أدبية، فهى أيضًا قادرة فى آليات السرد المعاصر أن تستوعب ما بعدها من فنون، فهى تستوعب الشعر والدراما والتاريخ والنحت والتصوير والموسيقى، فهى تستوعب أيضًا السينما كفن بصرى له لغته ومفرداته التشكيلية الجمالية القائمة على الصورة والإيقاع، والمشاهد، واللقطات، والسيناريو والمونتاج.

فالروائى فى بنائه لعالمه الحافل بالأحداث والشخصيات والرؤى يستعير ويستخدم ويوظف آليات لغة العرض السينمائى من تقطيع وفن التواقت وزمن الحضور وسيناريو ومونتاج ووصف ورسم للشخصيات والأنماط الروائية، ويستخدم الحوار والشاعرية والإيقاع الدرامى. لذلك فثمة علاقة جدلية وعضوية بين النص الروائى وفن السينما لعل أبرزها ضرورة قيام الفيلم السينمائى بتوصيل موضوع أى رؤية ودلالة ووجهة نظر لقضايا الحياة الجزئية الكلية وتأمل عميق فلسفى رحب لماهية الوجود.. وجود الإنسان والمصير.

فى إطار هذا المنظور نحاول أن نلقى نظرة إجمالية على علاقة السينما المصرية بالرواية المصرية... وهى علاقة قديمة بدأت بمحاولة المخرج محمد كريم، بتقديم أول رواية فنية مصرية وعربية وهى (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل قدمها مرتين مرة كفيلم صامت ومرة أخيرة كفيلم ناطق ووضع بذلك دستور علاقة السينما عندنا بالرواية الأدبية عند أبرز أعلامها حتى الأجيال الجديدة.

وسوف نجد فى معالجة محمد كريم للنص الروائى (زينب) كل القصور والتسكع الفكرى والفنى والتسطيح والتشويه وحذف الأحداث الرئيسية وإلغاء الشخصيات المحورية، وظل يتكرر هذا الداء بأشكال مختلفة فى مراحل تالية وفى محاولات المخرجين المصريين الذين تابعوا محاولة محمد كريم الأولى باستثناء أعمال نادرة تعد على أصابع اليد نجحت فيها السينما المصرية فى تقديم تصورات روائية بقدرات وتقنيات فنية جمالية ناضجة وباقتراب ومحافظة على روح ودلالة وقصد النص الأدبى وإعادة خلقه بلغة الصورة والحركة والمنجز المرئى ـ (الصورة ـ الفكرة).

لقد قدم محمد كريم نص رواية زينب من وجهة رومانسية خالصة فى الإسهاب فى الوصف وصف المناظر وتقاليد حياة الريف.. وركز اهتمامه على مأساة حب وموت زينب فى أداء وأسلوب ميلودرامى فاجع فى حين تجنب تقديم أخطر شخصيات الرواية.. شخصية (حامد) وهو بطل إشكالى لأول مرة يقدم فى الرواية المصرية.. حامد الذى يحمل تجربة أزمة هيكل نفسه ومستوى وعيه المفارق لحياة عشيرته والذى يجسد إبطال مراحل الانتقال والقلق فى مجتمعاتهم... لذلك نخرج من الرواية دون أن نشعر بتغير فى الانفعال العقلى.. فالمخرج اكتفى بالسطح دون التغلغل للأعماق إنه لم يدرك حقيقة قصد هيكل المدافع عن حرية المرأة وحقها فى الحب والاختيار لشريك حياتها... والمتأثر بذلك الدفاع المجيد الذى قدمه قاسم أمين فى كتابه المرأة الجديدة.. كل ذلك يضيع ويشحب فى فيلم زينب مما يدل على عدم ارتفاع مستوى المخرج لاستنطاق دلالات ورؤى النص الأدبى.

وبرغم أن فن السينما المصرى يعتبر أكثر فنون السينما فى العالم محاولة للاقتراب من النصوص الروائية فى أدبه القومى.. إلا أنه المحصلة الفكرية والفنية لما حاولته السينما المصرية من تحويل للروايات الأدبية لأعلام ورموز أدبنا محصلة مخيبة للآمال.. تثير إشكاليات عديدة على مدى ثقافة المخرج الأدبية كذلك المعد وكاتب السيناريو والحوار وقدراته على إحكام وإتقان حرفيات بناء الفيلم وعناصره التشكيلية من إضاءة وصوت وتصوير وديكور وموسيقى تعبيرية عن استنطاق النص الأدبى.. غير أننا لا يمكن أن نغفل وننسى جهود عدد قليل من كبار مخرجينا من المحاولة المحكمة الفنية فى السعى لتحويل رواية أدبية إلى فيلم سينمائى له تفرده وتميزه كما سوف نشير إلى ذلك فيما بعد، كذلك لا يمكن إلا أن نشير للجهود الطليعية المتقنة لمخرجى جيل الستينيات الذين نجحوا فى تقديم نصوص روائية لكُتّاب جيلهم بمهارات فنية وجمالية أكدت أصالتهم وقدراتهم على إدراك مداخل التناول السينمائى ولغته المستقلة المعتمدة على الصورة والإيقاع والحركة والمونتاج إلخ إدراكهم لجوهر ودلالة وقصد النص الروائى ولعل حساسية الكتابة الروائية الجديدة وتعبيراتها بأساليب السرد الحداثى والأسلوبى التعبيرى عند روائيى جيل الستينيات وحضور وخطورة القضايا الحياتية الحساسة ذات البعد السياسى والفكرى الذى قدمها هذا الجيل الروائى الجديد ساعدتهم على إحكام بنائهم السينمائى.. فقدموا سينما جديدة مثقفة وذات مغزى أدبى.

وإذا راجعنا الأفلام التى اعتمدت على نصوص روائية مصرية لوجدنا كمًا وفيرًا.. فمعظم روايات طه حسين وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوى وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وفتحى غانم، ويحيى حقى، وعبد الحليم عبد الله.. إلخ تحولت إلى أفلام سينمائية تتفاوت فى القيمة وتثير إشكالية مدى جدلية العلاقة بين السينما والرواية الأدبية، وإلى أى مدى حققت هذه الأفلام وجودًا فكريًا وفنيًا موازيًا لقيمة الروايات الأدبية، وتطرح أخيرًا سؤالاً أساسيًا هل وصلت مقاصد ورؤى الكاتب الروائى عبر شريط السينما إلى أوسع الجماهير أم أن رؤية المخرج وكاتب السيناريو وتدخلاتهما فى عناصر بناء الرواية هى التى وصلت فأصبحنا أمام شىء آخر بعيد عن الرواية الأدبية.

وقبل أن نحاول تقييم الأفلام المصرية والتى اعتمدت على نصوص روائية نحاول أن نقترب من أسبقية تجربة السينما العالمية فى معالجة النصوص الروائية الشهيرة... وسوف نجد مسافة شاسعة فى درجة التناول والاستعداد وتقنيات الإحكام الفنى والقدرة على الاقتراب من روح النصوص الروائية وإعادة خلقها بلغة الصورة والصوت والحركة وإمكانات لغة السينما فى تجسيد بلاغة ومجاز النص الأدبى وتقديم شخصياته وأحداثه وأجوائه وخلفيته الفكّرية فى تكثيف واقتصاد وشاعرية وحرية التنقل فى أبعاد الواقع الخارجى وعملية استبطان شعور وأعماق نفسية الإنسان».

وأهم ما يميز السينما العالمية فى تناولها للنصوص الروائية أننا نجد المخرج يقوم بدراسة موسعة قائمة على رؤيته الجمالية لعالم الكاتب وموقفه من الحياة والفن، ويحاول أن يعيد قراءة النص الروائى

بمنظور السينما الشامل لوحدة الفنون، والمعتمد على المنظور والتناول والتجسيد البصرى كسلسلة متتابعة ومتوالية من المشاهد المجمعة للقطات. . . إن السينما العالمية سينما مثقفة بمعنى أنها تقوم على مذاهب وتيارات فلسفية جمالية وتطوير للأساليب والمنجزات التعبيرية الحداثية، إنها تحفل بمدارس الواقعية والرومانسية والكلاسيكية والتعبيرية والسيريالية والتجريدية، لذلك فهى قريبة من مذاهب الأدب التى تنساب الرواية الأدبية فى سياقها. فالأمر ليس مجرد ترجمة سينمائية للنص الروائى، بل هو خلق إبداعى جماعى يتناغم فيه الديكور والتصوير والتشكيل والموسيقى والإضاءة والتمثيل فى توزيع هارمونى يجسد فى النهاية بلاغة ودلالة النص الروائى.

وقد قرأنا عن محاولات مخرجى روايات تولستوى وبلزاك وفيكتور هوجو وديستوفيسكى وشكسبير وهيمنجواى وشتاينبك. . إلخ. . كيف كان لهم رؤية أدبية جمالية خلف منظورهم السينمائى لتفسير هذه الأعمال. . إن مخرج هاملت والملك لير فى السينما الروسية قد قام بتأليف كتاب كامل عن مفهومه الذاتى للتراجيديا الشكسبيرية وكيف حاول أن يصنعها بتعبير سينمائى معاصر، فكان إبداعه لفيلم هاملت، والملك لير، خلقًا جماليًا أدبيًا باهرًا ومؤثرًا جعل شكسبير يخاطب عصرنا وأزماته ومشكلاته وهمومه الروحية الثقافية.

فى ضوء هذا الفهم لتناول السينما العالمية للرواية الأدبية نحاول أن نلقى الضوء على قيمة أفلامنا المصرية التى اعتمدت على نصوص روائية سنجد منذ البداية وفى مستوى الانطباع العام تفاوت حظوظ كتابنا الروائيين فى تحويل أعمالهم إلى أفلام سينمائية.

فبالنسبة لطه حسين خاصة روايته (دعاء الكروان) توافر على إعدادها وإبداع السيناريو السينمائى لها كاتب قصة متمكن هو (يوسف جوهر) فاستطاع أن يحكم ويوجه مخرجها فجاء الفيلم عملاً فنياً متميزاً خاصة فى عنصره الأدائى التمثيلى ووجود كوكبة من ألمع ممثلاتنا وأبرزهن فاتن حمامة وأمينة رزق فقاموا بتجسيد الرواية فى مواقف ومشاهد وقدرة على التعبير أوصلت مفهوم النص إلى الجماهير الواسعة، ونقلت لهم شحنة التعبير والرؤية التى استهدفها المؤلف من روايته المتقنة الواعية الدلالة والتى تتجاوز الفهم السطحى للشرف فى الصعيد وتناقش أبعاد طموح الوعى الثقافى وتغييره لمستوى عقلية ووجدان الشخصية الرئيسية فى الرواية (آمنة).

أما نجيب محفوظ فقد كان أسوأ الكُتّاب حظًا عندما حولت السينما المصرية رواياته. . . هذه الروايات المتقنة فنيًا الواقعية الرحبة الإنسانية والتى تصور أعماق تحولات المجتمع المصرى وتتغلغل فى أغوار الشخصيات المصرية والبيئات الشعبية. . هذه الملاحم الإنسانية المثقلة بالفكر والجمال نالها التشويه والتسطح على أيدى بعض المخرجين التجاريين الذين وقفوا عند سطحها الخارجى واهتموا بجزئيات من هذا العالم الروائى الشاسع. إن مخرج الفواجع والعوالم ـ حسن الإمام ـ قام بالنصيب الأكبر من تشويه صورة نجيب محفوظ الأدبية فنجده فى زقاق المدق والثلاثية لم يهتم إلا بعالم العوالم والغانيات والراقصات وترك البعد الملحمى والتاريخى والنقدى لمسيرة الحياة المصرية السياسية والاجتماعية والثقافية وأسند الأدوار الرئيسية لبعض الممثلين الذين كانوا يستهترون بالأداء ويغالون فى التعبير المتورم الميلودرامى. . ولم يكلفوا أنفسهم بقراءة النص ودراسة أبعاد الشخصية.

ورغم ذلك فقد تم إنقاذ بعض الروايات لنجيب محفوظ وهى قليلة وقدمت بإتقان جمالى وبلغة السينما، وحافظت على روح النص الأدبى عند بعض المخرجين لعل أبرزهم صلاح أبو سيف فى (بداية ونهاية) و (القاهرة الجديدة) بعنوان القاهرة عام ١٩٣٠ وكمال الشيخ فى ميرامار واللص والكلاب.

ويحدث هذا العبث السينمائى بروايات أكبر كُتّاب العرب نجيب محفوظ وهو أكثر الكُتّاب قربًا لفن السينما لما فى رواياته من إمكانات فكرية وفنية وأهمية عن دلالة وكلية الحياة المصرية والإنسانية، بل لأن نجيب محفوظ نفسه قد ساهم فى تطور فن السينما المصرى لما قدمه من سيناريوهات ناضجة ومحكمة فنيًا ومؤثرة جماهيريًا عندما تعاون مع صلاح أبو سيف فى أفلام ريا وسكينة، والوحش، وفتوات الحسينية، ولك يوم يا ظالم، إلخ. . هذا

الكاتب للسيناريو المبدع تشوه رواياته وتقدم بشكل سطحى وتجارى استهلاكى، ولكن يجب أن نسجل هنا موقف نجيب محفوظ المجامل والمتساهل فى حقوقه الأدبية وعدم إدانته هذه السلسلة الرديئة من الأفلام، التى قدمت رواياته وعدم تشدده فى إملاء شروطه على كُتَّاب السيناريو والمخرجين الذين أساءوا إلى قيمة إبداعه الأدبى، ويكفى أن نشير لما حدث للحرافيش.

وبخلاف نجيب محفوظ فقد لاقت روايات إحسان عبد القدوس فى تحولها إلى السينما توفيقًا وإقبالاً جماهيريًا وتفسير ذلك أنها روايات بسيطة البناء تعالج مشكلات مثيرة عن قضايا الحب والخيانة والحب الرومانسى وأسرار الحياة السياسية وخبايا الطبقة الأرستقراطية ونجوم نوادى الزمالك والأهلى والجزيرة، ولا تخلو من بطولة المرأة وعلاقتها المعقدة بالرجل والجنس وهى مكتوبة بمنهج الحبكة التقليدى والإثارة مما جعلها مسايرة لعقليات المخرجين التجاريين المغرمين بنجوم الشباك، ولعل إحسان عبد القدوس فى أسلوبه الروائى كان يكتب وعينه على السينما فى الاعتناء بالحوار، وتعدد الأجواء والإسهاب فى الوصف بخلاف نجيب محفوظ الذى يقدم دراما الحياة المصرية والإنسانية ببعد فلسفى ليشمل كليتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية، كذلك كان حظ يوسف السباعى ورواياته الرومانسية المغرقة فى البساطة والمحاكية لمألوف الحياة موفقًا فى السينما المصرية.

غير أننا نظلم السينما المصرية ومخرجيها المميزين لو لم نشر إلى أفلام جيدة ولها عمقها وجمالياتها التعبيرية التى بلغت الذروة فى استخدام تقنيات السينما ولغة الصورة والصوت، ولعل فيلم (الأرض) ليوسف شاهين عن رواية عبد الرحمن الشرقاوى أبلغ مثال على ذلك كذلك فيلم البوسطجى حسين كمال عن رواية يحيى حقى وسيناريو صبرى موسى وفيلم المستحيل رواية لمصطفى محمود لخليل شوقى، وهذا الفيلم بالذات يقدم أسلوبًا جماليًا فذًا فى التصوير الأبيض والأسود واستخدام الظلال وسيميومنفيا الألوان قام به مدير التصوير الموهوب الفنان عبد العزيز فهمى الذى يعتبر مؤسس علوم البلاغة فى فنون التصوير السينمائى، ويكفى أنه هو الذى قام بتصوير رائعة مفكر السينما المصرية شادى عبد السلام فى فيلمه الممتاز العلامة (المومياء).

ورغم ملاحظاتنا السلبية عن تجربة السينما المصرية فى نقل النصوص الروائية فثمة أمل نجده فى السنوات الأخيرة حققه بدرجات متفاوتة وطموح مخرجى الطليعة من جيل الستينيات وأبرزهم عاطف الطيب، وخيرى بشارة وداوود عبد السيد.. فالثلاثة مخرجون مثقفون وعلى دراية بفنية لغة السينما ولديهم بعد فكرى ورؤية عميقة للغة الكاميرا وفهم دقيق مستوعب لروح ودلالة النص الروائى وهم لا يكتفون بالترجمة والنقل عن الرواية الأدبية، بل يقومون بعملية خلق وإعادة قراءة وتفسير النص الأدبى وقد تحقق ذلك بامتياز فى نقل رواية (الطوق والأسورة) ليحيى الطاهر عند المخرج خيرى بشارة و (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان؛ حيث قدمها للسينما المخرج البارز داوود عبد السيد بعنوان (الكيت كات) فقدم عملاً سينمائيًا له أصالته وعذوبته وفنيته وجدارته على التفوق فى المهرجانات الدولية كذلك لن ننسى تحفته فى فيلم (سارق الفرح) عن قصة قصيرة بنفس العنوان لخيرى شلبى.

وثمة موضوع أخير جدير بالمناقشة هو التيار الذى ظهر فى الستينيات فى فرنسا وانتقل إلى العالم عن سينما المؤلف والكاميرا قلم وهو الذى قاده نقاد كراسات السينما فى باريس جودار وليلبوش واستروك وشادى عبد السلام... إلخ فقد أعلنوا عن وفاة الرواية الأدبية وإن سينما المؤلف هى بديل الرواية.. وغزى هذا التيار مدرسة الموجة الجديدة فى الرواية فى فرنسا والمعروفة علميًا بالرواية الشيئية أبرز روادها الآن روب جرييه ونالى ساروت.. وقد قام روب جرييه بإخراج عدة أفلام فى هذا الاتجاه، غير أن هذه الموجة انحسرت.. وظلت الرواية الأدبية مزدهرة فى أوروبا.. وظلت قادرة على استيعاب فنون السينما.. ذلك أن الرواية هى ملحمة العصر، وهى القادرة دائمًا على القبض على نعمة العصر وتقديم تفسير ومعنى للمصير الإنسانى.. فى عالم يتغير ويتحول. ■

المخرج مجدى أحمد على : التأثير متبادل بين السينما والرواية النص

حوار خالد بيومى

ينتمى المخرج مجدى أحمد على إلى مدرسة سينمائية نشأت منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضى على أيدى جيل من المخرجين رأى ضرورة النزول إلى أرض الواقع بعد انهيار الحلم العربى عقب نكسة ١٩٦٧ قدم للسينما المصرية عدداً من الأفلام المميزة منها: يا دنيا يا غرامى، أسرار البنات، البطل، أيام الإنسان السبعة .

وهذا حوار معه :

*** كيف ترى العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائى؟**

ـ هذا سؤال صعب والعلاقة بينهما مقترنة منذ بدايات ألسينما، فالسينمائيون نقلوا عن المسرح والإذاعة، ولم تكن لديهم فكرة الرواية إلا مع ظهور رواية زينب لمحمد حسنين هيكل التى تحولت إلى فيلم سينمائى وبدأت فكرة نقل الرواية إلى السينما.

والإشكالية أن عالم الرواية لا علاقة له بالسينما رغم أن الصورة فى الرواية بصرية لكن السينما لها جماليات مختلفة ومع تطور الزمن والتكنولوجيا المرئية بدأت تختلف لغة الأدب عن لغة السينما فصعوبتها أنها تحتاج إلى حالة من الاختصاص والفهم بطبيعة الوسيلتين. فالأمر أشبه بترجمة الشعر فمن الممكن نقل اللفظ والمعنى لكن من الصعب نقل الحالة الشعرية .

*** ما القواسم المشتركة بين الرواية والفيلم؟**

ـ القواسم المشتركة كثيرة منها الخيال، فالكاتب يحاول خلق صورة متخيلة لكن الخيال فى السينما مختلف؛ لأن الصورة موجودة فأنت فى مجال السينما تحاول العمل فيما وراء الصورة لكن لغة الأدب تعتمد على الاستعارة والتشبيه، وهذه أدوات لا تفهم فيها السينما التى لها أساليب إبداع مختلفة موازية، لكن هناك إفادة متبادلة حيث يتميز الأدب الحديث بفكرة تكسير الزمن، وأغلب الروايات ليست حريصة على زمن معين وتكنيك نقل الزمن فالكاتب يستخدم تقنيات وجدانية ويدخل بفقرات جديدة لقطع الحدث.

وهناك فن المونتاج السينمائى الذى صنع حالة من

الإيقاع المختلف فى فن الرواية والاختصار والتكثيف، وهذه أشياء استفادت منها الرواية كثيرًا كما هناك براعة الاستهلال البصرى.

*** لكن المخرج العالمى انجمار برجمان يرى أن الفيلم لا علاقة له بالأدب لأن طبيعة الاثنين ومادتهما مختلفتان.. ما رأيك؟**

ـ انجمار يتكلم عن تجربته وهو صادق وحاول أن يستعمل لغة جديدة تخصه مستفيدًا بالكامل من فن السينما، لكنه لا يستطيع أن ينكر أنه قارئ قديم ومحترف والأدب صنع له هذه المخيلة والبنية الفطرية.

وأرى أنه بعد تجربته وتأمل كل التجارب بما فيها تجربة شاركوفسكى الروسى والأرمنى باراجانوف قدموا رؤية سينمائية خاصة تكاد تكون موازية للأدب وجماليات خاصة تخص لغة السينما.

لكن عند تأمل هذه التجارب سنكتشف أن اختلاط الأشياء هو الأصل. فهذا الفنان محمل بكل عيون التراث والمسرح والثقافة الجديدة وتلمس خطاه فيها متأثرًا بوسائل أحدث منه مثل المسرح الأسود وخيال الظل وكل أنواع الفنون الإنسانية.

فالفن لغة عالمية ومن الصعب التمييز بين الوسائل التى يعبر فيها الفنان عن نفسه.

*** ما مدى نجاح التحويل من الرواية إلى الفيلم السينمائى؟**

ـ هناك تجارب كثيرة نجحت وتجارب أكثر فشلت ففيلم شتاينبك لستانلى كوبر على الرغم أنه مأخوذ من رواية تافهة من روايات السوق لكنه استطاع عمل فيلم عظيم.

وهناك روايات عظيمة لا تصنع أفلامًا جيدة مثل روايات نجيب محفوظ، لا أحد يستطيع التشكيك فى عالم نجيب محفوظ ولا أستطيع القول إن حسام الدين مصطفى قد فهم نجيب محفوظ، لكن حسن الإمام استطاع أن يأتى بجزء من عالم نجيب محفوظ، وهو الجزء الشعبى لكن الجزء الذى يخص الشخصيات وأعماقها وروح البلد كان بعيدًا عنها.

وكذلك عالم يوسف إدريس مثل «النداهة» رواية عظيمة ولكن جاء الفيلم رديئًا رغم أن حسين كمال مخرج جيد وعمل تحفة من رواية يحى حقى «البوسطجى» لكنه فشل فى النداهة.

*** ألا تتفق معى أن تطور أساليب السينما قضى على مفهوم الأبطال واختفاء الحبكة وغيره من عناصر السرد والوصف؟**

ـ الجمهور العربى حتى الجمهور العالمى يحاول أن يعلو بفكرة البطل الذى يتوحد به فى عالم الرواية أو السينما شئنا أم أبينا.

وأساليب السرد اختلفت وفى الماضى تأثرت السينما بالرواية واليوم تتأثر الرواية بالسينما مثل تكسير الزمن والمونتاج السريع والمونتاج التوازى والفلاش باك والفلاش فوروارد واللقطات وأحجامها فهذا فن المونتاج انتقل من حجم إلى حجم آخر وكل الفنون تتأثر ببعضها مثل التداخل بين فنون الڤيديو والكولاج والنحت والتصوير الفوتوغرافى.

*** اعتبر النقاد فيلمك «يادنيا يا غرامى» فيلمًا روائيًا حقق نجاحًا كبيرًا داخل مصر وخارجها واعتبره البعض الأكثر حماسًا لقضايا المرأة فى تاريخ السينما المصرية فهل حقق ما كنت تصبو إليه؟**

ـ لا يوجد فيلم يحقق كل ما أريده، أحاول عبر حياتى تحويل فكرة أو فكرتين كبيرتين وأحاول أن أتلمس خطاى أنا وغيرى من المهتمين بالسينما الجادة وأن نتكلم عن البشر البسطاء وهم الطبقة الوسطى. فالمرأة فى الطبقة الوسطى المصرية لم تأخذ حقها من تسليط الضوء عليها، وقضايا المرأة هى قضايا المهمشين والمستبعدين من الدراما والإعلام الرسمى، وأتناول هذه الفئات بروح محاولة الفهم والاقتراب منهم لا يوجد عمل واحد مهما كان يستوعب كل القضايا فأنت تتناول جانبًا وغيرك يكمل الجوانب الأخرى.

*** بصراحة أيهما أقوى: النص الأصلى أم الفيلم؟**

ـ هذا سؤال صعب فالنص المحول إلى السينما أيًا كان كاتبه هو نص غير نهائى وطبيعة تكوينه بصفته

نصاً وسيطاً لا تستطيع الحكم عليه كذلك السيناريو لا تستطيع تقييمه إلا بعد تنفيذه كفيلم باعتباره عملاً غير أدبى، ولكن كلما كان السيناريو موحياً كلما كان قوياً وليس باعتباره عملاً مكتملاً كالفيلم الذى يضم عناصر التمثيل والإضاءة والإخراج باعتباره عملاً مكتملاً.

• لماذا اخترت شخصية سعد زغلول فى فيلم «البطل»؟

ـ البطل كان المقصود به المصارع إبراهيم مصطفى أول مصرى يحصل على ميدالية أوليمبية ولما قرأت العمل جلست مع الكاتب وحاولت إيجاد شىء مشترك بين السيناريو الذى كتبه والعالم الذى أحبه.

وإبراهيم مصطفى ينتمى إلى الطبقة الوسطى وحصل على الميدالية فى أوائل العشرينيات التى تزامنت مع ثورة سعد زغلول، وحاولت الربط بين العالمين فسعد زغلول كان منحازاً للطبقة الوسطى، التى تعبر عن هوية الوطن كله واستكمل ما بدأه مصطفى كامل وحلم البطل هو نفس حلم سعد زغلول الذى هو حلم الشعب المصرى كله، واخترت البطل من الشعب الذى يستلهم شخصية سعد زغلول باعتباره زعيماً وطنياً يمثل روح هذا الشعب ويحاول صنعها.

• نجيب محفوظ عندما أراد مناقشة الواقع وأزماته لجأ إلى التاريخ كى يدافع عن قضايا الحرية والفرد فى المجتمع المصرى الآن فكتب أعمالاً تاريخية مثل رادوبيس وكفاح طيبة.. هل يعنى هذا أن العودة إلى الذاكرة الجماعية هروب من الحاضر أو احتيال عليه أم أن على المرء أن يستفيد منه لإنجاز عمل إبداعى؟

ـ كل الأحوال التى ذكرتها واردة، لكن أجمل شىء ألا يكون هذا واضحاً فى العمل السينمائى فكلما ابتعدت الفكرة عن المباشرة من التاريخ وأحداث الواقع كلما كان العمل الفنى أكثر إبداعاً فى التعبير عن فكرته وإسقاطها المباشر، على الواقع المعيش يأتى بنتائج عكسية وسيئة. لكن التاريخ أحد المصادر الملهمة والقوية للأدب والفن بشكل عام، وأعتقد أن طبيعة نجيب محفوظ الميالة للمحافظة؛ حيث كان موظفاً ومنظماً ومحافظاً بطبيعته فكانت أفكاره القلقة والمتناقضة مع شخصيته المستقرة والمحافظة فكان يحاول الهروب بالرمز والعودة للتاريخ، وكان لديه اشمئزاز من فكرة المباشرة والكلام عن الواقع المعيش والابتعاد عن الحدث حتى يمكن رؤيته بشكل إبداعى فحياته. كانت مستقرة ليس فيها تجارب قوية على المستوى الإنسانى فكان من الصعب أن يمتاح من تجربته الآنية وكل شخص له تجربته وروافد إبداعه ولا يوجد قانون ثابت.

• هل فقد العقل الإبداعى والمخيلة البشرية قدرتهما على ابتكار مقاربة فنية للآنى بعيداً من حيلة العودة للتاريخ واستلهامه؟

ـ المشكلة أصبحت مركبة فالواقع اختلف عن الماضى وأصبح الواقع سريع التغيير ومرتبكاً فى الماضى كانت الأفكار واضحة ولكى تتغير الفكرة فإن ذلك سيستهلك عقوداً كما أن التطور التكنولوچى والعلمى صنع طفرة فى إيقاع الحياة العصرية فأصبح من الصعب ملاحقته على المستوى الإبداعى.

• هل السينما درس فى التاريخ أم عمل إبداعى يقترب من التاريخ لمناقشته بأدوات التعبير الفنى والاستفادة مما يمكنه أن يكون مادة درامية وسوية ومهمة؟

ـ الفيلم الذى يتكلم عن دروس عمل فنى فاشل والذى يريد إيصاله للناس بهذا الشكل فهو فنان فاشل، الفنان شخص يعانى كأية شخصية فى المجتمع لكن رؤيته مختلفة وطريقة تعبيره عن هذه الرؤية مختلفة.

فكلما ابتعد الفن عن مهمة الخطاب والمباشرة كلما اقترب من لغة الإبداع، وأردأ أنواع الفن هو الذى يحاول تناول الفكرة بشكل مباشر.

• ما الذى يبقى من الرواية عندما تصير فيلماً هل تصبح الكتابة هى الكاميرا ويصبح القارئ هو المخرج؟

ـ السؤال قريب من الحقيقة فالقارئ ليس مجرد

قارئ والمخرج إن لم يكن لديه رؤية للرواية فإن أدواته ستكون ناقصة ولا يشترط أن تكون رؤية مختلفة بصرية أو فكرية.

ومن الممكن أن يظهر الفيلم فيه روح الرواية وليس فيه تفاصيلها فالعبرة بنقل الرواية التى هى عمل مواز محمل برؤية إضافة إلى رؤية المخرج وصانعى الفيلم، فهناك انطلاق من الرواية لكن لا يشترط الاكتفاء بها والانغلاق عليها.

*** هل تأخذ برأى الكاتب وتشركه فى العمل السينمائى؟**

ـ هذا يتوقف على وعى الكاتب وفهمه للسينما وعالمها المختلف ورؤيته الثاقبة وإدراك الكاتب لطبيعة تحويل العمل الروائى إلى عمل سينمائى ومطلوب من الكاتب أن يكون لديه إلمام بتقنيات العمل السينمائى ومطلوب من السينمائى أن يفهم فى تقنيات البناء السردى ومن الممكن عمل مناقشة مستمرة لاستخراج رؤية مشتركة ومن حق الروائى ألا يبتعد المبدع السينمائى عن روح الرواية وإلا لماذا تم استلهامها لكن عليه أن يدرك أن هذه الوسيلة مختلفة ولا يعطى روايته إلا لمن يفهم روحها بصرف النظر عن فهمه لتقنيات السينما وإدراكه اختلاف طبيعة الوسيلتين فى هذه الحالة تكون المناقشة مثمرة.

*** كيف عالجت مشكلات الطبقة الوسطى؟**

ـ الطبقة الوسطى هى ترمومتر الحياة المصرية وأنا معنى بفكرة انهيار الطبقة الوسطى المصرية التى تحمل مشروعًا وطنيًا فى بداية الخمسينيات والستينيات، وانهارت هذه الطبقة منذ عام ١٩٦٧ وحملت بمزيد من الأفكار الفاشية والدينية وقضت تمامًا على التجربة الوطنية والقومية، وأنا معنى ببعثها من جديد بروح مختلفة لكى تنهض من جديد فانهيار الطبقة الوسطى يعنى انهيار الوطن كله، وأحاول فهم أسباب هذا الانهيار وإيجاد الأساليب الملائمة لمقاومة هذا الانهيار بحيث تعود إلى انتعاشها المرهون بفكرة التقدم لعصر جديد صاخب ومتغير ومركب.

*** برأيك هل ساهمت السينما العربية خلال القرن الماضى فى إحداث تغييرات بنيوية وجذرية فى المجتمع العربى؟**

ـ الفن عمومًا لا يستطيع إحداث تغييرات بنيوية؛ لأن إيقاعه بطيء وتراكمى بطبيعة تكوينه، فالناس تتغير نتيجة لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مباشرة، والفن يراكم فى هذا الصدد لكنه ليس حاسمًا فى التغيير؛ لأنه يؤثر بطريقة وأداء مختلف.

*** ألم تفكر فى كتابة سيناريوهات أفلامك؟**

ـ أول عمل قدمته فى حياتى وهو «ضحك ولعب وجد» كتبت له السيناريو، وكذلك آخر عمل «عصافير النيل» لإبراهيم أصلان كتبت السيناريو له، والمخرج الذى لا يفهم فى السيناريو الذى هو منطلق المخرج لتكوين رؤية لا يليق به أن يأخذ سيناريوهات جاهزة وينفذها؛ لأنه يمر عبر ثقافته وإدراكه وحساسيته الخاصة لكى يتحول إلى فيلم وإذا أخذ السيناريو لينفذه أصبح مخرجًا منفذًا، وهذا يتعارض مع وظيفة المخرج الأساسية وهى تقديم رؤية جديدة للسيناريو بمعنى أن ١ + ١ = ٣ وليس ٢ وأحيانًا نرى المسألة تتحول ١ + ١ = -١.

*** كيف ترى مشروع دعم الدولة للسينما؟**

ـ هذا أمر مهم جدًا وأحيى وزارة الثقافة على ذلك؛ لأن هذا الدعم هو الأمل الوحيد لخلق سينما مختلفة فى مصر، وقرار وزارة الثقافة القديم بترك السينما للسوق كان خاطئًا؛ لأن الدول الأوروبية استثنت السينما والثقافة بشكل عام من اتفاقية الجات.

ولابد أن تنال الثقافة الجزء الرئيسى من اهتمامات الدولة إذا كانت معنية ببناء مشروع وطنى، ولا يوجد بناء وتقدم إلا بقاعدة من الوعى المدرك لأهمية هذا التقدم. وهذا الوعى لن يخلقه سوى الثقافة فإذا تركتها لقوانين السوق المنقول والمتحول إلى وحش هدفه الربح عندئذ فنحن نسلم ثقافتنا إلى مجموعة من الجهلة والتجار والمغامرين وتبعدها عن مجالها الحيوى الحقيقى.

الدولة المهمومة بشعبها لابد أن تدرك أنه كما يحتاج إلى الغذاء والكساء يحتاج إلى الثقافة لكى نهيئ المواطن لفكرة التغيير.

وبالرغم أن الخطوة التى اتخذتها الدولة جاءت

متأخرة أرجو أن تستمر ولا تتأثر بأى معوقات.

*** ما رأيك فى قرار نقيب الممثلين أشرف ذكى بمنع الفنانين العرب من الاشتراك فى أكثر من عمل فنى فى العام؟**

ـ نية النقيب سليمة وأحترمها لكن آليات إعلان القرار ونقاطه لم يتم دراستها بعناية، أنا معه فى منع المرتزقة ومدعى الفن من العمل بالفن سواء كانوا مصريين أو عرباً ولذلك كان القرار فى حاجة إلى مزيد من الدراسة والتدقيق بحيث يجمع القرار بين حماية مصالح النقابة وحماية الفن المسئولة عن تدعيمه ولا يحجر على حرية المبدع ولا الفنان من أجل مصلحة العمل الفنى.

ولو فكر النقيب جيداً لأدرك أن أسباب زيادة عدد الممثلين العرب فى الأفلام المصرية جاءت نتيجة لتخلف وجهات نظر الممثلين المصريين بخصوص نوع السينما المنتجة. هناك نظرة متدنية بين الممثلين المصريين حتى الشباب منهم، وكان لابد من الاستعانة بفنانين عرب متحررين من الفكرة الساذجة، التى لخصت نفسها فى كلمة «السينما النظيفة» ولكن ليس معنى ذلك أنى أدعو كل من يريد الشهرة إلى عمل أفلام بورنو من أجل الدعاية المثيرة ولكنى أدعو إلى ضرورة التوازن بين جو المبدع فى أن يصنع فيلمه بالطريقة التى يريدها وبين ابتذال الفن، وهذا يحتاج إلى دراسة متأنية.

*** من هو النجم الحقيقى للفيلم الممثل أم الكاتب؟**

ـ الفيلم مثل الكيان المتكامل والجسد الكامل ولا نستطيع المفاضلة بين الدماغ أو القلب، هو مسئول عن إحياء هذا الكيان وإعطائه الحيوية والتدفق مهم وبالتالى عنصر كالموسيقى يعطى حياة للفيلم لكن السحر يكمن فى تكامل هذه العناصر للفيلم.

*** فى الماضى كانت العلاقة بين السينما والثقافة وثيقة جداً فهل مازالت هذه العلاقة مستمرة؟**

ـ دائماً كانت العلاقة وثيقة لكن المحك هو ما نوع الثقافة السائدة هل هى ثقافة التخلف والرجعية وإهدار حقوق المرأة؟ أم ثقافة تقدمية تقاوم التخلف، وتنشر الاستنارة، وتدمج الثقافة بالسياسة بحركة المجتمع.

*** لماذا اختفى دور المثقف من على الشاشة؟**

ـ لأن دوره اختفى وتأثيره تلاشى، وأصبح دور رجال الأعمال والساسة والعلماء أهم من دور المثقفين فى المجتمعات الحديثة. هناك تراجع للثقافة على المستوى العالمى، ولم يبقَ للمثقف دوره القديم وخاصة مع اختفاء المثقف الموسوعى، الذى كان يفهم كل جوانب التجربة الإنسانية.

أصبح المثقف اليوم متخصصاً ومنعزلاً عن بقية العناصر الإنسانية التى تشكل وعى الثقافة واختفى دوره فى الأفلام لغياب حضوره ودوره فى التغيير.

*** برأيك ما الذى يمكن أن تلعبه السينما فى عالم يتفاقم فيه الظلم؟**

ـ الفن بالتعريف هو علم الجمال. فالفن هو الجمال بكل معانيه، فالجمال هو التقدم والنظرة للإنسان بصفته إنساناً وليس ترساً فى ماكينة وليس وسيلة للاستخدام، وليس جزءاً تافهاً من مجموع كلى غاشم وبهذا المعنى يصبح الفن هو الأساس.

*** بماذا تفسر أن الأعمال الفنية التى تتحدث وتدور حول قضايا جادة لا تلقى قبولاً جماهيرياً كبيراً؟**

ـ هذا سؤال مركب وللأسف نجحت السلطات والأنظمة فى مجتمعاتنا فى تحويل الإنسان إلى كائن يبحث بشكل مُلح عن لقمة العيش وافتقد الحرية فى أبسط معانيها، وأصبح الفرد محملاً بهموم تمكنه من القدرة على تذوق الفن والاستمتاع به والشعب فى حالة اكتئاب والمكتئب لا يحب أن يرى نفسه على الشاشة ولا أن يذكره أحد بمشاكله وعندما كان هناك حلم وطنى فى الستينيات وكان الحد الأدنى من الحياة الإنسانية متوافراً كان المكتئب يقبل أن يرى نفسه على الشاشة، ويتعامل مع مشاكله بإيجابية ودون خجل. أما الآن فهو يكره الذى يذكره بمشاكله ويخجل من رؤية نفسه على الشاشة.

*** من وجهة نظرك ما أول شىء يجب أن يهدف إليه كُتَّاب الدراما التليفزيونية والسينما؟**

ـ الصدق فى التعبير عما يكتبون وأن يحبوا أبطالهم بصرف النظر عن أدوارهم بما فيهم الأشرار

وفهمهم للطبيعة الإنسانية.

*** هل ترى أن عمل المنتج يتعارض مع عمل المخرج فى بعض الأحيان؟**

ـ هذا التعارض يحدث فى مصر فقط؛ لأن المنتج عبارة عن كيس نقود فى أغلب الأحيان فهو لا يفهم فى بقية العناصر، ويسعى إلى عمل نوع معين من السينما، وهذا النوع يصبح أكثر رداءة من كيس النقود فهو غبى.

لكن المنتج الحقيقى هو من يفهم فى الفن والأدب والثقافة، وكان رمسيس نجيب يشترى روايات وينتقيها لتحويلها إلى أفلام. فالمنتج هو أساس العمل لكن المنتجين فى مجتمعاتنا تجار لحوم ودواجن وليس لهم علاقة بالفن.

*** لماذا تركز على الإسقاطات السياسية فى أعمالك؟**

ـ غير صحيح لأن أبطالى يتحركون بطبيعتهم فى محيطهم الاجتماعى، ولا يقولون أية لمحة أو إشارة خارج سياقهم، ولا تستطيع أن تفصلهم عن الواقع ومن الخطأ فصل الدراما النابتة من الواقع، وأنا ضد أى سقاطات فأبطالى يتصرفون بتلقائية وهم أبطال عاديون وليسوا مميزين، وأحب التحدث عن الناس العاديين وليس المشاهير.

*** هل استطاع النقد الفنى مواكبة الحركة الفنية؟**

ـ النقد الفنى قليل فى معظمه ولا يستطيع النقاد ملاحقة عالم السينما، وهناك القليل من النقاد الذين يفهمون طبيعة العمل السينمائى لكن أغلب النقاد يختلط عندهم الحكاية بالصحافة والدعاية لحكاية الفيلم، ونادرًا ما تجد ناقدًا له رؤية أوسع للفيلم بشكل عام وسياقه الثقافى.

*** يقال إن خطر الفن على الشباب لا يقل خطرًا عن المخدرات.. ما رأيك؟**

ـ ليس هناك نوع من الخطورة للفن لكن العبرة أن الإنسان عندما يكون خاليًا ومنهكًا وفاقد الأمل وتم تفريغ ذهنه وإحباطه من القيام بأى دور فى مجتمعه يصبح وعاء صالحًا لاستقبال كل الأفكار الخيرة والشريرة التى لها بريق وسحر أكبر، وبهذا المعنى سيكون هناك خطورة. لكن الأصل أن الفن هو علم الجمال.

*** هل يراودك حلم العالمية؟**

ـ لا أفكر بالعالمية بالمعنى السائد والعالمية بالنسبة لى هى إيصال رسالة المواطن المصرى البسيط إلى العالم، وليس أن أكون مشهورًا على مستوى العالم هدفى أن أصنع فيلمًا عن وطنى وينقل إلى العالم بأسلوب حداثى يفهمه العالم ويتعامل معه، ويقترب منه وأن نصبح بالفعل جزءًا من هذا العالم.

*** ما رأيك فى قضية الاقتباس؟**

ـ العالم أصبح اليوم قرية صغيرة ولا توجد تجربتان متشابهتان تمامًا فالعبرة بالتفاصيل والفن هو التفاصيل من المستحيل نقل عمل كامل من دولة إلى دولة أخرى ويحتفظ بروحه ونكهته وأكره الاقتباس المباشر لأنه لا يصنع فنًا. ■

حوار مع نجيب محفوظ*

أجرى الحوار/ عبدالرحمن أبو عوف

لست محتاجًا وباعتراف من تقصى وتفهم أبعاد وأعماق ودلالة العالم الروائى لكاتب ـ كنجيب محفوظ ـ أن أعيد تقرير مدى التشوهات والتسطح الذى تعرضت له قيمتها على أيدى السينما المصرية، إخراجًا وسيناريو.

ففى حدود المستوى الحضارى لثقافتنا، وبمراعاة تأثرات الرواية المصرية بالرواية العالمية المعاصرة المتعددة الاتجاهات، من الرواية الوجودية وحتى الرواية الشيئية، ومدارس الواقعية الاشتراكية والنقدية، كانت إسهامات نجيب محفوظ فى الرواية المصرية والعربية لها تفردها، لأنها تتبعت ونقدت وجسدت بالصورة والرمز بانوراما الحياة المصرية سياسيًا، واجتماعيًا، وأخلاقيًا وفنيًا فى ربع قرن، بجانب أنها، وهو الأهم، قدمت أنماطًا ونماذج روائية تبلور اتجاهات المواقف السياسية، والثقافية، وأيضًا الطقوس الأخلاقية لطبيعة الطبقة المتوسطة الصغيرة، ومثقفيها، غير أنها ولحساسية وصدق الكاتب توقفت عند إيقاع طبيعة الحياة المصرية فى المدينة البرجوازية الوثنية بجانبها الصوفى والمادى، النفعى والثورى وأزماتها بالسلب والإيجاب.

وقد سمح إغراء هذه الموضوعات للسينما المصرية أن تقدمه غير أن المأساة أنها، وكل من يتذوق الفن السينمائى يوافقنى على ذلك، قدمت بوجهات نظر تجارية أو سوقية أو أمية بلغة السينما بمعنى أخف.

لقد تفاوتت مهارات كل المخرجين من «زقاق المدق» حتى «الشحات» كذلك اجتهد كتَّاب السيناريو، غير أن الأفلام جميعًا، كانت تفسيرات قاصرة ومدمرة لقيمة الرؤية الإبداعية التى قدمتها هذه الروايات، ولم ينقذ معظمها إلا أداء بعض الممثلين الموهوبين. لذلك كان على نجيب محفوظ أن يتحدث عن أعماله، ومن حقه، غير أن الكاتب فى هذا الحديث، كان يبدو لى فى موقف غريب غير مفهوم، حتى أنى احترت فى صمته وإجاباته التى قدمها.

• أرجو أولاً إعطائى انطباعًا عامًا عن أعمالكم التى قدمت فى السينما.

كانت نتيجة تحويل أعمالى إلى أفلام، أنها عرفت بكتب لا يطلع عليها عادة إلا آلاف، عرفتها إلى ملايين من شعبنا، وهذا، فى ذاته، مكسب أدبى لا يقدر بمال. أما إنها قدمت فى صورة دون المثل الأعلى المطلوب عند التحويل، فهذا أمر يرجع إلى نقطتين، أو إلى نقطة واحدة لا يجوز إغفالها، وهى مسئولية السينما المصرية، فى العهد الذى

تحولت فيه هذه الروايات، فإن السينما المصرية مهما بلغت لا تستطيع أن تقدم مستوى تعجز عنه، لذلك فتقديمها كان معقولاً وأدى الغرض منه.

*** هذه الإجابة غير محددة بل تتهرب بلغة دبلوماسية!**

وغضب نجيب محفوظ برغم ضحكته المشهورة قائلاً:

هل تريدينى أن أقول إن فاقد الشيء لا يعطيه، كيف تنتظر من مستوى فكرى وفنى هابط لدى عناصر العمل السينمائى عندنا، أن يكونوا على مستوى الأعمال الأدبية؟

غير أنى أتساءل بدورى: هل تقديمها بهذه الصورة أحسن، أم عدم تقديمها؟

أعتقد أن تقديمها للناس أحسن، ثم إن النقاد هاجموا هذه الأفلام كأنها ظاهرة منفصلة عن إنتاج السينما المصرية بصفة عامة. قل لى كم فيلماً مصرياً أرضاهم حتى يطالبوا أفلامى بدرجة الإرضاء؟

إن هناك - كما تعلم - عدداً محدوداً جداً من الأفلام المصرية تعتبر كاملة فنياً وفكرياً.

أنت مثلاً لا تذكر إلا فيلم (المومياء) لشادى عبدالسلام.

*** لكننى مقتنع بعد قراءة ومشاهدة أعمالكم ككل أن كثيراً من المخرجين وكُتَّاب السيناريو تعمدوا استغلال جوانب الجنس، وطبيعة المكان حيث دفء الحياة الشعبية، بجانب الإخفاق الضحل فى فهم بناء الشخصيات الروائية عندك، باختصار ضاعت الرؤية الفكرية، والدلالة التى تبثها وتقدمها الرواية على أيدى هؤلاء بدرجات متفاوتة.**

إذا كانوا قد اعتنوا ببعض الجوانب دون البعض، وإذا كانت هذه الجوانب مثل الجنس وغيره من المثيرات فقد تم ذلك جرياً وراء متطلبات الفيلم التجارية. ونحن قبل أن نلوم السينما على ذلك، يجب أن نذكر أن من الأدباء من يجرون وراء النجاح على سبيل الجنس، مع أن الأدب ليس فناً جماهيرياً أفلا تعذر بعد ذلك السينمائيين؟

*** اسمح لى أن أقول إن هذه الإجابة تبريرية ثم ما رأيك فى تشويه الدلالة السياسية أو الفكرية للفيلم، مثل فيلم ميرامار، حيث انصب النقد لصالح القديم؟**

وصمت نجيب محفوظ، ثم قال:

لا أستطيع أن أتحدث عن تفصيلات فى كثير من أفلامى، غير أن إجابتى فى البداية، أعتقد أنها تعفينى من مناقشة هذه المشكلة.

مرة أخرى أقول.. لا تتوقع من مستوى هابط للسينما المصرية أن يهتم بما نقوله عن الدلالة الفكرية أو السياسية.. إلخ..

*** فى الواقع أنا أثير هذه المشكلة معك لأن جيلاً جديداً من السينمائيين المثقفين أقرب إلى مستوى أعمالك ولم يأخذوا الفرصة لحصار السينما التجارية لهم؟**

بالنسبة للجيل السينمائى الجديد لم يكن قد أثبت وجوده فى المرحلة الأولى من إخراج أفلامى، وبعد ذلك.. فأنا أرحب به كل الترحيب وقد أعطيت لأحد الشبان الجدد من خريجى معهد السينما، قصة «تحقيق» بدون مقابل.

*** وأخرج نجيب محفوظ مفكرة محاولاً تذكر اسم هذا الشاب.**

وعدت أسأله:

*** ولكن ما رأيك فى إخراج «مدكور ثابت» وهو واحد من الشبان الجدد ـ لإحدى قصصك القصيرة الأخيرة؟**

أعتقد أن محاولة مدكور ثابت لها قسمان: تعبير وإيصال، التعبير الفنى غاية فى الجمال، أما الإيصال فمعدوم، فالأداء والتكنيك عنده وحده بعيداً عن الناس: الجمهور العادى. إن التعبير الفنى وحده أسهل من التعبير مع الإيصال.

*** ما رأيك إذاً فى مستوى تقديم بعض قصصك فى التليفزيون؟**

الأعمال التى اشترك فيها التليفزيون مع السينما، تفوق التليفزيون من الناحية الفنية على السينما؛ لأنه لم يقع تحت سيطرة النجاح والفشل.

*** نعود إلى آخر رواية مثل «الشحات» إن الجمهور يخرج نتيجة سلبيات الإخراج والسيناريو، وهو غير مدرك لأزمة عمر الحمزاوى**

وصمت مرة أخرى نجيب محفوظ. وقلت له:

إن كثيراً من الشباب المثقف فى العالم يزور مصر وهو لم تتح له فرصة قراءة أعمالك الأدبية، يدخل

أفلامك بعد أن يسمع عن مكانتك كروائى مصرى كبير، وتلك هى المشكلة، لأنه يقع فى بلبلة لم تصنعها أنت، بل السينما التجارية.

وهنا أخرج نجيب محفوظ خطاباً من فتاة فرنسية شاهدت فيلم الشحات، وعبرت فيه عن ظنها أن الرواية وبرغم عدم قراءتها لها لم تكن الكاميرا والوسيلة السينمائية فى مستواها واعتبر ذلك رداً بليغاً على سؤالى. وقد حاولت أن أنتزع منه مقارنة لدرجات التوفيق فى إخراج أعماله، فتهرب من التفصيلات وذكر بعض الروايات مثل «بداية ونهاية»، «ثرثرة فوق النيل» «اللص والكلاب» و«السمان والخريف».

وأخيراً سألته:

*** أرجو أن تجيب بصراحة، فهناك رأى عام وسط الكُتَّاب والسينمائيين الجدد، بأن أعمالك سيعاد إخراجها طبعاً من جديد فى يوم ما..**

وابتسم فى ثقة وأمل، وحدق بعينيه إلى بعيد قائلاً: أعتقد أن هذه الروايات سيعاد إخراجها ولكن بعد مرور فترة طويلة، وستقدم لجيل جديد وربما لا أحضر هذه الفرصة.

قلت: أرجو أن تحضرها...

أيًا كان الأمر، فإن نجيب محفوظ كان متحفظاً طبعاً فى هذه الإجابات غير أن جملة ظروف صحية ونفسية لا يعلمها إلا من يصاحبه عن قرب تجعله يدرك أنه قليل المشاهدة للسينما، وحتى أفلامه لا يتحمس كثيراً لرؤيتها ثم إن أوضاع التناقضات فى إنتاج وصراعات العمل فى السينما المصرية جعلته يزهد فى الحديث عن مقارنة أعماله بالأفلام، ولقد خسر الجمهور العريض، بل خسرت السينما المصرية نفسها من عدم صعودها لمستوى الإبداع والفكر لكاتب روائى مصرى ـ كنجيب محفوظ ـ شكلت أعماله ككل ملحمة زمن روائى يوازى وينقد ويتخطى هموم الواقع المصرى فى ربع قرن، حيث رصدت عدسته الروائية تشكلات وتطورات مكونات الطبقة البرجوازية الصغيرة فى المدينة الوثنية، وعت بكل شجاعة وعمق سلبياتها وأزماتها، ورحلة صعودها وانهياراتها حالة أبدًا بميلاد جديد ومستقبل أكثر تقدماً، وكانت الكاميرا والمنجزات السينمائية ستجد خصوبة فى نقل وتجسيد هذا العالم الروائى غير أن التجارة والضحالة الفكرية لعدد كثير ممن يتصدى لإخراجها وإعدادها جنى عليها وعلى الجمهور الذى لم يقرأ لنجيب محفوظ ولكنه عرفه عن طريق الشاشة. ■

الملف العاشر

محور ذاكرة الرواية

- تجديد ذكرى الطبعة الأولى لأول رواية مصرية زينب
صور ومناظر ريفية

- ببليوجرافيا الرواية العربية فى الفترة ١٩١٤ إلى ١٩٣٨

تجديد ذكرى الطبعة الأولى لأول رواية مصرية زينب . صور ومناظر ريفية

«بقلم مصرى فلاح»

نحاول وفى إيجاز وتركيز غير مخل يضير بالحقيقة النقدية والجمالية، أن نعود ونراجع مسألة ريادة د. محمد حسين هيكل وتأسيسه أخطر أشكال الأدب الحديث، ونقصد شكل الرواية فى أدبنا المصرى والروائى.. فثمة إجماع من ثقاة النقاد ومؤرخى الأدب من منظور علوم اجتماع الثقافة والأدب أن رواية (زينب) ورغم ما سبقها من محاولات تمهيدية فى مصر والشام بصفة خاصة تعتبر تجاوزًا وانقطاعًا لما سبقها لتقديمها أسس تقنيات وفنية وآليات السرد الروائى من وصف الحاضر ورسم النماذج الحية للواقع وطرح رؤية وتصور لإشكالية حرية المرأة المصرية، وتعقد وأغوار مشاعر الاتساق واللقاء العاطفى بين الرجل والمرأة، فقد أدرك هيكل فى بنية الرواية ضرورة تجاوز أسلوب التاريخ والمقامات.

وقبل أن نتعرض بإجمال عناصر الريادة والتأصيل والتأثر بالأدب العالمى إلخ تواجهنا مشكلة تحديد التاريخ الدقيق للطبعة الأولى لصدور رواية (زينب) أقصد العام والشهر، وقد ظل مسلمًا به أنها صدرت عام ١٩١٤ حيثما يؤكد حمدى السكوت وقد اتصلنا به بخصوص الحرص على الدقة يؤكد د. حمدى السكوت فى كتابه بالإنجليزية (عن الرواية واتجاهاتها الأساسية أنها صدرت عام ١٩١٣ (ود. حمدى السكوت) عالم ومؤرخ أدب وموسوعات معروفة آخرها موسوعة الرواية العربية، وهى إنجاز علمى له قيمته وهو يميل لاعتقاد أنها صدرت فى شهر (أكتوبر).. وقد اطلعنا على الطبعة التجريبية لموسوعة الرواية العربية.. صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة.

ويأتى ترجيح صدور أول طبعة لرواية زينب فى شهر أكتوبر من ظهور أول مقال يكتب عنها بقلم الأديب عبدالحميد حمدى (زينب رواية جديدة فى مجلة البيان) والمعروف أن عبدالحميد حمدى كان يرأس جريدة السفور.

وقد تداخلت وتضافرت عدة عوامل فى تاريخ الحركة الوطنية وتحديث مصر وتجاوزها لحكم وأساليب الثقافة والأدب للمنظومة الملوكية والعثمانية وتأسيس دولة محمد على المدنية وامتدادها فى إرسال البعثات العلمية والأدبية فى عهد إسماعيل لأوروبا خاصة فرنسا ونظم التعليم المدنى بجانب التعليم الأزهرى بجانب التطور الاقتصادى وتشكيل مكونات الطبقة المتوسطة المصرية، وظهور الأفندية والمهنيين والمطبعة والجرائد، وكل هذه العوامل التاريخية السياسية والثقافية ألقت على محمد حسين هيكل مسئولية أن يقوم بجانب ثقافته ووعيه السياسى وحسه الأدبى الراقى أن يلعب دور الرياد للرواية المصرية والعربية، ولد هيكل فى أغسطس ١٨٨٨من عائلة كبار ملاك الأراضى فى الدقهلية، وتعلم حتى البكالوريا تعليماً مدنياً ثم تخرج من مدرسة الحقوق ١٩٠٩ وأرسله والده لبعثة لدراسة الحقوق والاقتصاد السياسى إلى باريس حيث حصل على الدكتوراه عام ١٩٢٨.. ولا جدال أن هيكل تأثر فى البداية بتعاليم التنوير للإمام محمد عبده غير أن أستاذه الأول كان أحمد لطفى السيد رئيس تحرير (الجريدة) فتأثر بالفكر الليبرالى واقتنع بدعوة المصلحين وأبرزهم لطفى السيد فى العمل على زوال سكونية ومألوف وجمود المجتمع التقليدى، فكان أول تدريبه ككاتب فى الجريدة، وكانت تغلب عليه النزعة الأدبية.. وكذلك كان أقرب (لحزب الأمة) والذى تحول فيما بعد إلى حزب الأحرار الدستوريين حزب أصحاب المصالح الحقيقية وسوف يصبح عندما يترك الجامعة رئيس تحرير جريدة السياسة للحزب ويتولى رئاسة الحزب عام ١٩٤٣، وواضح إنه لم يتأثر برومانسية مصطفى كامل والحزب الوطنى ربما لتوجه الحزب الوطنى فى البداية للخلافة العثمانية، ولأنه تتلمذ على يد لطفى السيد فيلسوف حزب (الأمة) صاحب دعوة مصر للمصريين فقد كان على حد توصيف قطب بارزاً من مثقفى حزب الأحرار الشيخ مصطفى عبدالرازق.

إن منهج هيكل فى السياسة يتجه نحو الشعور المصرى خالصاً لمصر والمصريين لايشوبه انحراف إلى اليمين ولا إلى اليسار.. ويؤكد هذا الاتجاه الأدبى بعمق أحد كتبه المهمة (ثورة الأدب) الذى يحدد ملامح نهوض الشخصية المصرية وجذورها الحضارية فى النقد والإبداع الأدبى والدعوة إلى خلق أدب مصرى له خصوصيته.

وقبل أن نحمل حديثنا عن إنجازه التأسيسى فى الرواية المصرية (زينب) نسجل ظاهرة انقسام وصراع الأديب والمبدع بل المنظر النقدى والسياسى العملى فى جوهر شخصية محمد حسين هيكل وقد تغلب للأسف الصحفى والسياسى رغم ذلك سيظل إنتاجه الأدبى وخاصة كتاباته فى الفكر والسياسة الإسلامية حلقة ثقافية مضيئة عقلانية وحداثية أبرزها كتابه حياة محمد، وفى منزل الوحى، وأبى بكر الصديق إلخ.

كانت زينب الرواية الأولى المصرية؛ لأنها واجهت فى موضوعها ونماذجها الروائية واقع الحياة المصرية فى الريف، فلم يتوار هيكل وراء أحداث التاريخ القديم ورموزه مثل جورجى زيدان، كذلك تخلص من رواسب فنون الحكى فى المقامة ولغتها ومجازها ومحسناتها البديعية.. مثل المويلحى فى حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح لحافظ إبراهيم.

قدم هيكل بمنظور رومانسى موغل فى التأثر بثقافته الفرنسية وهى الأدب الفرنسى، الذى استوعبه بجدية وقدم عبر واقع القرية المصرية فى بداية القرن العشرين وبخفة بعضاً من إشكاليات مثقفية ووصف بإسهاب مفرط وبعض التقريرية فى الأسلوب علاقاته الاجتماعية والاقتصادية بمفهوم ضبابى أخلاقى عن جدلية الصراع الطبقى، ويتلخص موضوع الرواية فى أن (حامد) قناع الراوية ـ هيكل ـ وهو شاب من أسرة أرستقراطية يحضر لأهله فى الريف فى إجازات الدراسة فى الصيف ويلتقى بفلاحة مغمورة مهمشة فتاة جميلة كالفجر (زينب) فيحبها حباً جسدياً ولاتخلو العلاقة من استعلاء طبقى، ولكن فى الوقت نفسه يغرق فى

حب رورمانسى عذرى لابنة عمه (عزيزة) التى حجبت فى البيت منذ طفولتها فلم تذهب إلى المدرسة وتتزوج من غير (حامد) وتغرق فى هموم وأسى وأحزان الفردية الرومانسية بكل مشاعر المثقف الفرنسى المثل وليس حزن الخصوصية المصرية.. أما الفلاحة المهمشة (زينب) فتحب (إبراهيم) رئيس عمال الأنفار رمز الرجولة والفحولة وفى المقابل لأزمة (حامد) تتزوج زينب من فلاح عادى فى حين يسافر الحبيب الأول والأخير فى حياتها إلى السودان بعد تجنيده فى الجيش المصرى.. وتغرق زينب فى صراع الواجب للزوج والحب الضائع له إبراهيم العاشق فتصاب بداء السل وتموت، أما حامد فيترك رسالة وداع لأبيه ويختفى لانكسار أحلامه، والبعد الإنسانى فى رواية زينب مثقل برومانسية متعالية ورغم ذلك صور هيكل اختناق الجمال والحب فى شبكة علاقات اجتماعية طبقية كل ذلك مبلور فى (زينب) فثمة لاجدال طرح مبكر لحرية المرأة فى اختيار الرجل الذى تقتنع به عقلياً وعاطفياً.. يدل على ذلك هنا مؤثرات قاسم أمين ودفاعه المجيد عن حرية المرأة على تكوين وعى هيكل، ورغم ذلك فإهداء الرواية لكاتب وسياسى ذى شأن فى تاريخ الحركة الوطنية أيًا كانت اختلافات السبل يتسجل فى إهدائها اقتران حبه لمصر بحبه لأخته (فمن أجلك كتبتها وكانت عزائى عن الألم ولأكتبها عشت ولولاها لقضيت على حياتى).

وثمة بعض الأصوات حاولت أن تثير مشكلة تأثر هيكل بالأدب الفرنسى ومن ثم كانت عملية التأصيل وزرع شكل حديث كالرواية فى مصر تحتاج جهوداً أخرى أكثر التحاماً بروح وجوهر وسر تكوين الشخصية المصرية وما يطرحه الواقع السياسى عليها من طموحات، فثمة أقوال عن تأثر هيكل برواية جان جاك روسو (جولى هلويز الجديدة) تدور حول فتاة (جولى) أرستقراطية تحب معلماً مقيماً وتنشأ بينهما علاقة حب ورسائل، ويقف المانع الطبقى حائلا دون ارتباطهما وتتزوج الفتاة من ابن طبقتها وتمرض وتموت، وتواصل الأصوات التى تثير مشكلة تأثر هيكل بروسو إنه رغم تشابه الموضوع فثمة تشابه أيضًا فى التكنيك أو البناء الفنى تكنيك الرسائل كوسيلة للتعبير ولتطوير الأحداث، بل تبالغ هذه الأصوات إلى التشابه فى العنوان، وهو العنوان المزدوج وهو عند روسو جولى أو هلويز الجديدة، ويضيف للعنوان رسائل من عاشقين يعيشان فى مدينة صغيرة فى سفوح الألب تلقاها وطبعها (جان جاك روسو) مواطن من جنيف والرد على ادعاء التشابه الأخير فى ثنائية العنوان ينفى التأثر؛ حيث إن أسباب توارى اسم هيكل فى الطبعة الأولى حيث العنوان زينب- مناظر وأخلاق ريفية.. تأليف مصرى فلاح.. كان السبب كما يعترف هيكل فيما بعد أن صفته كمحام كانت تتنافى وتقلل من شأنه لو عرف أنه يؤلف روايات؛ حيث إن تراتب قمع الأشكال الأدبية كان يوازى تراتب قمع الطبقات.. فكان الشاعر أرقى فى سلم الأشكال الأدبية من الروائى أو كاتب المسرح... والسبب فى جوهره اجتماعى طبقى حيث إن الرواية ابنة الطبقة المتوسطة والمغمورين بينما الشعر كان لأبناء الأسر العريقة تماماً وكبار الإقطاعيين.

ولجوء هيكل لوضع صفة (مصرى فلاح) وكما فسرها فى الطبعة التى وضع بعد ذلك اسمه عليها محام مشهور ورجل سياسة بارز عام ١٩٢٩ تثبت للناقد الواقعى الجدلى أن سبب ريادة زينب إنها كانت تؤكد وعى شاب مصرى مثقف أحس بنهوض الشخصية المصرية ضد استلاب وقمع أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر بقول هيكل (هؤلاء كانوا يحتقرون جماعة المصريين وجماعة الفلاحين فأردت أن أؤكد على الغلاف اعتزازى بأن المصرى الفلاح أعمق وأكثر حضارة من هؤلاء الأغراب).

وهنا التقى الإبداع مع التمرد فحق له أن يؤسس فن الرواية المصرية؛ حيث كانت مصر تغلى وتمور لتنفجر فى ثورة النهضة ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول. ■

ببليوجرافيا(*) الرواية العربية

فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٣٨

محمد سيد عبد التواب (**)

١٩١٤

آدم الجديد — نيقولا الحداد

الحب على فطرة أو قصة ونيس وحلوى

شبلى شميل

الزواج — فهيم وصفى

شجرة الدر — جرجى زيدان

عبرة من التاريخ — حسن خطاب الوكيل

١٩١٥

العربيان — إلياس عبد الله طعمة

الكفارة — توما أيوب

خارج الحريم — أمين الريحانى

زنبقة الغور — ....

رشيد وسهى — أمين فراج

(*) تعتمد هذه الببليوجرافيا على مسح فعلى فى دار الكتب المصرية.

(**) باحث وأكاديمى مصرى - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

١٩١٦

الفتاة الشركسية فى حروب الدولة العلية

زكريا نامق

حبائل الشيطان — محمود أحمد خليل راشد

خوباتون — ميخائيل بشارة داود

قصة نفس — زكى نجيب محمود

يبكى الجنين فى أحشائى — أحمد أبو خضر منسى

١٩١٧

المرأة ملك وشيطان — أمين زاهر خير الله

اليد الساخنة — عبد الرحمن الغمراوى

جريمة الفؤاد أو عاقبة الزواج القهرى

مصطفى محمود الصياد

١٩١٨

حياة بائس — توفيق مصطفى فهمى

سحر العقول — محمد صفاء

نفثات محزون فى الحب الطاهر

أحمد حافظ القرضاوى

١٩١٩

التعساء جعفر الخليلى
الرواية الإيقاظية سليمان فيضى الموصلى
جنايات الغرام على النحاس
دولت محمد على رزق
واقعة الحسا أمين كيلانى واقعة
الطفيلة ---------
واقعة معان ---------

١٩٢٠

الحياة بعد الموت إسكندر الخورى البيتجالى
الطبيب الطريد طانيوس أبو نادر
المرشد الأمين محمد كمال هاشم
الوارث خليل بيدس
ظلم الوالدين خليل دكرت
مذكرات الشباب عبد الحميد
نجلا قسطنطين ملحم
نشوة السكران محمد صديق خان
واقعة وادى موسى أمين كيلانى

١٩٢١

المنطاد المنتقم نيقولا الحداد
الخاتم الساحر ....
الضحية عبد الرحمن الغمراوى
المتمردة إلياس نصر الله فارس
الهيفاء وسراج الليل صالح القيروانى
راسبوتين الراهب المحتال أسعد خليل داغر
سيف النبى محمد جميل حبيب البحرى
عبد الحميد وشرلوك هولمز
محمد صبحى البصمجى
فكرية هانم محمد على رزق
فى سبيل الزواج محمود أحمد السيد
مقتل الملكة أو مارى دى مدسيس نجيب المندراوى
نهاية الغرام أو فى سبيل الحب الطاهر
عبده حسن قشقوش

١٩٢٢

البائعة الحسناء أحمد محمد حنفى
الجانية حلا معلوف
الجرح الدامى عبد العزيز أمين الخانجى
الحادث الغريب محمد يوسف المدرك
العفة والفاقة --------
الرجل الوحش أو الحادث الغريب -----
الزهراء الحمراء جمال البحيرى
الفردوس نيقولا يوسف
النكبات محمود أحمد السيد
بين الأطلال أحمد محمد يوسف
بين مصر والحجاز نصر حنا
ثريا عيسى عبيد
حذار فائق كمال
خواطر منتحر زكريا إبراهيم
دموع العذارى حسين سعودى
رسائل الحب أو نفثات محب هائم
محمد عبد العزيز
شهيد الوطن وشهيدة الحب مراد ميخائيل
على طريق الجلجلة جورج يوسف شماتى
فرعونة العرب عند الترك نيقولا الحداد
فاتنة الإمبراطور --------
فتاة بغداد توفيق السمعانى
فى ذمة العرب نجيب نصار
قوت الفاتنات أو آلام العاشقين
محمد رأفت جمالى
مذكرات بغى --------
نظرات القاهرة محمد عبد الوهاب صالح

١٩٢٣

أربعة يهتدون إلى الله تعالى — سيد إسماعيل
العاشق المسجون — حسين شفيق المصرى
الحب فى ميدان القتال — ----------
الزهرية أو العشاق الثلاثة — محمد فاتق الجوهرى
العفة والفاقة — محمد يوسف المدرك
العمدة والكشافة فى معسكر الأهرام
سيد محمود كساب
الكنز المصرى — محمود خيرت
الهوى العذرى أو الوفاء فى الحب
محمد محمود الصيرفى
الوطن المحبوب — جمال البحيرى
اليتيمتان والشقيقتان — عبد الحميد حلال ثمرات
الثبات (١٣٢٤ هجرى)
إبراهيم أنور فوق العادة
جمعية إخوان العهد — نيقولا الحداد
دمعة وابتسامة — جبران خليل جبران
دنيا والمهدى — محمد القليوبى
على فراش الموت — محمد عبد القادر السنجرى
غريق فى بحار العشق — إسكندر فهمى
قاتل أبويه — محمود محمد الصيرفى
مذكرات لقيط — ينى مرقص الميرى
نكبات العائلات — حسين سعودى

١٩٢٤

الثائرة — أمين حافظ شرف
الخادم المعشوق أو الحب المصرى الإنجليزى
محمد عبد المنعم
الشهداء أو القلوب الدامية
محمد عبد القادر سراج الدين
العالم الجديد — نيقولا الحداد
تحت ظلال المشانق — عبد الرازق الحسنى
ضحايا الجهل ووحوش الإنسانية
نسيب يوسف شاهين
فى التليفون — على حسن الشيخ
مثوى الحبيبين أو العذارى — محمد زكى شعيب
محكمة الضمير — أحمد عنايات
مدامع العشاق — زكى مبارك

١٩٢٥

الأبرياء — لبيب أبو ستيت
الأرمينية الحسناء — أحمد محمد حنفى
الحب — محمد حلمى عباس
الحقيقة والخيال — محمود أحمد خليل راشد
القلب الموزع — فؤاد نجيب
جميل وفائزة أو جهاد الحب والواجب
أحمد الدمشقى
شقاء العروسين أو عذراء شبرا
حسين شاهين شاكر
نبية لبنان وملك فينيقيا الجديد
نيقولا الحداد

١٩٢٦

أسرار الهوانم — حسين سعودى
الأميرة المصرية — أحمد فهمى أبو الخير
الإنسان والشيطان — أحمد محمد حنفى
الأيدى العاملة — ميخائيل جرجس وهبة
زبيدة — على كامل الديب
الدموع — -------
الشريد — أحمد عبد المنعم
العاقبة — طه الشرقاوى
القصد المطلوب فى حياة أبينا يعقوب
إسكندر الباجورى
المملوك المفقود — أحمد فهمى أبو الخير
النفس الحائرة — فريد حبيش

الـوشـاح الأسـود — ك جلال
باسمة أبو مجد فى هوان — أسعد حنا
تحت الرايتين — محمود كامل فريد
خبايا القلوب — محمود كامل الهميس
سكينة أو على مسرح الحياة — عباس محمد
عبده بك — أحمد زكى أبو شادى
عذاب الشهداء أو فى سبيل الحرية
محمد عبد القادر السنجرى
غادة لبنان — أحمد العاصى
فظائع الثوب الأسود — فريد حبيش
فى سبيل الشرف — حسن بك رقيق العصامى
قطيع الخيال — أحمد عبد المنعم
كنوز سليمان — يوسف إسكندر جرجس
مداعبات الملاح فى التلاهى والمزاح
محمد كامل فريد
مذكرات فتوة — يوسف أبو حجاج
مذكرات عامل فى بقاع العاهرات
على إمام عطية
مقبال هانم أو مسارح العشاق
محمود كامل فريد
مملكة الغرام — محمود محمد الصيرفى
مها — أحمد زكى أبو شادى
نخب الملك — مرسى شاكر الطنطاوى
وداعًا أيها الشرق — نيقولا الحداد

١٩٢٧

الساقطة فى أحضان الرذيلة — زينب محمد
أسرار وصيفة مصرية — ------
اعترافات مومس — محمد عبد العزيز الصدر
أقوى من الشيطان — خليل حنا تادرس
البخيل — أحمد فؤاد الصحن

السيف والنار فى فتح السودان — يوسف صبرى
الشيخ صالح — على حسنين على
العاطفة الثائرة أو الحب الخالص
عبد الرحمن على هلالى
العمال الصالحون — إلياس أبو شبكة
الغريمان — محمود أباظة
دفاع الابن عن شرف أبيه
مارون الخورى غصن
البركة بعد اللعنة — ----------
اللعنة — ----------
المتولى الصالح — وديع أبو فاضل
اليتيمان — فارس أبو نادر
اليهودى المتجول — عبده الشامى
جريمة الملازم — يوسف صبرى
حركات السيدات فى الانتخابات — نيقولا الحداد
رحلة الأقدام أو اليهودى المتجول
إسحق عبد السميع
سجين القصر — جمال البحيرى
سعاد — أحمد عبد الحليم العسكرى
على مذبح الشهوات أو ضحايا التمدن
يوسف صبرى
سكرة الحبيب أو على روحى أنا الجانى

شهيدة شهر العسل أو ضحية الهوى
أحمد رفعت عبد العظيم
على ضفاف الغدير — محمود السيد منصور
على عهد الأمير — فؤاد افرام البستانى
غادة بابل — يوسف رزق الله غنيمة
غذاء شهر — جبران مسموح
قليل من كثير — محمد صادق عنتر
مذكرات منتحر — عبد الرحمن عامر

مذكرات وصيفة مصرية
محمود كامل فريد و محمد البديهى
نوار الأزهار عزيزة فرج زكى

١٩٢٨

ابنة الملوك محمد فريد أبو حديد
أحاديث المجد والوجد أبو الفضل الوليد
أسرار الدنيا حسين سعودى
الأقدار رسلان النبى
الأميرة أو الفتاة الفقيرة نعيمة طعيمة إبراهيم
الضحايا محمد صفوت عبد الكريم
الضحايا عبد المنعم على مرسى
بين ألسنة النيران أو على أجنحة الخيال
يوسف صبرى
من عرابى إلى زغلول نيقولا الحداد
ثورة عواطف ------
جلال خالد محمود أحمد السيد
دلال خليل عزمى
زينة الأزهار عزيزة فرج زكى
شجرة الدم محمود بدوى
عجائب الزمن فى صرح عروس البلدان
أكواب كبرائيل
على بك أمين كيلانى
غادة يلدز وأشهر قصص غرام الملوك والأمراء
أحمد عبد الفتاح بدير
قصة المحكوم عليه بالإعدام محمد أحمد تيمور
قضية مصر الكبرى بين أبى الهول والأسد البريطانى
محمد أحمد رضوان
نفرت أو عشيقة فرعون يوسف صبرى

١٩٢٩

اعترافات قاتل محمد على الزاوى
الحارث الأكبر الغسانى إميل حبشى الأشقر
الشجاعة والإقدام توفيق بكر عبد النبى
الضحايا جرجس قلادة ميخائيل
بين الأسر والحرية قسطنطين ثيودرى
حوادث وآراء الحاج درويش وأم إسماعيل
حسين شفيق المصرى
سيد قريش معروف أحمد الأرناؤوط
ضحية العدالة ميخائيل تيس
لماذا؟ فؤاد إفرام البستانى
مكارم الأخلاق محمد شكرى
وفاء زوجة السيد مصلح

١٩٣٠

ابن الناطور فهمى على مصطفى
التوأمان عبد القدوس الأنصارى
المقدس و سفر ما هو كائن وما سيكون
نيقولا الحداد
النعمان الثالث ملك العراق
إميل حبشى الأشقر
أنيسة ميشال طانيوس جاموس
خمسة فى سيارة سامى الجريدينى
غادة حمانا محمود طاهر حقى
فتاة القرية أو خيانة الحب
عبد الرحمن على هلالى
مصر الحرة أو أشبال الثورة
محمد أمين حسونة

١٩٣١

إبراهيم الكاتب إبراهيم عبد القادر المازنى
أتممت الواجب أو عاقبة بنت الحان
حلا معلوف
الابنة الحائرة نظمى لوقا
الآتون مصطفى عياد

السفور والحجاب	مصطفى أحمد الرفاعى
المتمردون	محمود كامل فريد
جلفدان أوعثرات القدر	سيد جعفر
زينب ملكة تدمر	إميل حبشى الأشقر
عائدة أو على مسرح الحب	عيسى محمد السباعى
فاجعة فوق كنز	حسن رشاد
فاطمة أو الفتاة المعذبة	السعيد محمد
فتاة غاندى	حنا أبو راشد
فى الفرات الأوسط	محمد حسن القطيفى
منابت الصهيونية	توفيق قربان
نكبة	ممتاز أكرم العمرى

١٩٣٢

الشاعر الصغير	محمود نصحى التابعى
العيون الباكية	محمد على وهبة
الغفلة	منيرة طلعت
المغفرة	-------
النشأة الأولى أو الحظ العاثر	عبد المجيد فتحى محمود
شهداء المروءة	حبيب جاماتى
شهداء المروءة	أحمد رشاد سلامة
صاحب الملايين رغم أنفه	ميشيل مرقص
صديقى رينان	حسين شوقى
صفحة من حياة باريس	خليل الهنداوى
صور من الحياة	حسن أبو الذهب
على سكة الحجاز	جمال الحسينى
على ضفاف البوسفور	معروف أحمد الأرناؤوط
على مذهب الحب	الحسينى منسى على
غرام الشقى	عيسى محمد السباعى
غرام الملكات	يوسف صدقى
فى سبيل الوفاء	محمد على فؤاد
نانيت والمركيز الطامع	عيسى محمد السباعى

١٩٣٣

ابن الجريمة	عبد الحميد قناوى
الآلام الخالدة	عبد الوهاب سارى
الأميرة الهندية	حسن رشاد
التائه فى بيداء الحياة	أيليا الخورى أبو رزق
الحكيم وسلمى	توفيق حسن الشرتونى
الزوال	محمد عبد الحميد لطفى
الشفق الدامى	سلامة خاطر
العفاف	عبد اللطيف أبو السعود
دولت أو الوفاء الأبدى	عيسى محمد السباعى
ذات الثوب الأبيض	-------
مملكة الحب أو أحلام العاشقين	-------
الفاتنة الحسناء	-------
الفجر	عبد العزيز السعدنى
المستقبل	حمودة إسماعيل زكريا
بين الأعماق	عبد العزيز سامى
حسناء الجهاز	إميل حبشى الأشقر شعور
الشباب	محمد قطب الشريف
ضحايا مظالم الآباء	عباس عبده
على الطور	إيليا الخورى أبو رزق
عودة الروح	توفيق الحكيم
غادة الشوير	جوزفين مرعى مجاعص
غلطة الآباء	عبد الحميد قناوى
لويس الرابع عشر	كرم ملحم كرم
مخاطرات الشباب	حسن رشاد
من الأعماق	عبد العزيز الساسى
مناجل وسنابل	داود موسى
قصة السيف	محمد محفوظ

١٩٣٤

الأطلال	محمود تيمور

آلام الفؤاد — إدوار ميخائيل يوسف
الحارس ملك الأنباط — إميل حبشى الأشقر
العصبة الحمراء — محمد أحمد إبراهيم
الملاك والسمسار — محمد عزة دروزة
إيزيس — محمد زكى صالح ثريا
جمال الحسينى
حواء بلا آدم — محمود طاهر لاشين
دلال — كميل قيراطى
سليل الفراعنة — عبد الله محمد بركات
ضياء — عبد الباسط أحمد البنا
هادمة الخدر وهاتكة السر — مهدى أحمد خليل
همام أو فى عاصفة الأحقاف — على أحمد باكثير
ولهم فى القصاص حياة — أنور عرفان

١٩٣٥

الألحان الصامتة — على سالم النشار
البلدة المسحورة — على ناصر
الرواية الضائعة — محمد طاهر الجبلاوى
الشهيدة تحت ظلال الصفصاف
محمد يوسف قورة
الطائر الحائر — جميلة محمد العلايلى
ابن الرجل أو جرائم المال — أديب رمضان
بين نيران الهوى — السيد مصلح
ثمرات الأسفار — محمد نجيب مروة
حديث يتيم — أحمد عبد المنعم
جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط
على المدوعاجى
سندوب " أو رابية الغرام " — عبد الجواد أحمد فرج
عبيد التقاليد أو : محيط يترى — معمر السابندر
على بك الكبير الدسائس والدماء
أحمد خيرى سعيد

فقراء المدينة — محمود عبد العاطى
قمبيز فى مصر — أحمد زين الدين
هند والمنذر — إميل حبشى الأشقر
يوميات — جعفر الخليلى

١٩٣٦

الإنسان الجديد — فريد مخلوف
الثورة — ------
أديب — طه حسين
البطلة أو صفحة من تاريخ الأندلس الأخير
حبيبة شعبان
الثامن من يوليو (٨ يوليو) — محمود فريد كامل
الثورة — محمد عبد المعطى خليفة
الحياة الثانية — إبراهيم عبده
الرحيل — محمود البدوى
الشاب المنكوب — إبراهيم أحمد عبد المنعم
الشعاع — محمد سعيد أحمد
الطيش القاتل — شاكر مصطفى سليم
الغفران — يوسف محمد المعناوى
القصر المسحور — توفيق الحكيم، حسين وطه
المصدور — كرم ملحم كرم
اليتيمة الساحرة — أميل حبشى الأشقر
أوراق متناثرة — صلاح الدين كامل
باب القمر — إبراهيم رمزى
حياة بائس أو آمال ضائعة — عدلى عبده
رنة الكأس — على الشبيبى
سلماى — يوسف الخال
سميراميس — سليم سعدة
سونيا — محمود محسن
صرخات القلب أو غرام الربيع — السيد مصلح

ضحايا الكذب	مصطفى محمد إبراهيم
فى حمى الحرم	عبد الله يوركى
قسوة الأقدار	محمد البنا
نجوم ورجوم	محمد السيد شحاتة
هند البرامكة	حارث نكد
وحى الرمال	عزت السيد إبراهيم
وحى العشرين	زكى حسن زيد

١٩٣٧

أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا	روكسى العزيزى
ابنة الأرز	يوسف سعاد
الحب الأول أو قيصر وكليو باترا	إسماعيل مظهر
الحكيم وليلى	توفيق حسن الشرنونى
الروح الشارد	حسن كامل
الضائع	جعفر الخليلى
المشعوذ	خالد الدرة
بثينة شهيدة الوفاء	سيد خفاجى
بدايتى	كمال بركات
بعث الآلهة	أحمد صبرى
بونا انطون	كرم ملحم كرم
تباريح الشباب	إسماعيل مظهر
دمعة الموت	إلياس ثابت
رسول العواطف	محمد عوض الجندى
شاهد الملك	عبد اللطيف النشار
صديقى أبو الحسن	إلياس قنصل
ضيف الرسول (مخطوط)	إبراهيم رمزى
عمر أفندى	لطفى حيدر
عمر بن الخطاب	معروف أحمد الأرناؤوط
مذكرات طالب ثانوى	تيسير ظبيان
نهم	شكيب الجابرى
يوميات نائب فى الأرياف	توفيق الحكيم

١٩٣٨

نفس حائرة	محمد فريد محمد
ابن الشعب	فريد مخلوف
التليفون	فكرى أباظة
الدرس القاسى	مصطفى محمد إبراهيم
الصراع	عبد المجيد هيكل
الظامئون	عبد المعطى المسيرى
القاضى عمر	عبد الغنى سلامة
الوفاء	أمين يوسف بده
ثوب الرياء	على يوسف مهنا
ثورة فى جنهم	نيقولا الحداد
جمال	محمد جمال الدين
جنة رضوان	مصطفى محمد إبراهيم
خطيئة الآباء	ميشال طانيوس جاموس
خطيئة الشيخ	رشاد دارغوث
سارة	عباس محمود العقاد
سهير أو التمثال	حسين عفيفى
شاطئ الأحلام	طه موسى البيومى
ضحايا الحرية	كريم ثابت
ضمائر حية	أبو وردة عبد الرحمن
عصفور من الشرق	توفيق الحكيم
فواجع الحياة	عدلى عبده
فى أحضان الرذيلة	إبراهيم وهبة
قصة فى الحب والحياة والعذاب	أنيس زكى حسن
محمد وأم كلثوم	إميل حبشى الأشقر
وفاء	عز الدين حمدى
زفرات الشقاء	محمد إسماعيل أنور
يوم فى صحبة إبليس	رسلان النبى

الملف الحادى عاشر

محور الشهادات

جيل الستينيات والسبعينيات

- البحث عن طريق جديد للرواية المصرية
- متعة الكتابة
- شهادة إدبية
- صنعة قلق. . صنعة صدق . . شهادة يحيى مختار
- الرواية فردوس العصر
- اكتب الرواية . . إذا أنا موجود
- أصابع البيانو
- شهادة الكاتبة (نعمات البحيرى) الرواية الجديدة خرابة كبيرة بجحيم العالم. . . . عن تجربتي في كتابة الرواية
- أحزان الرواية ونعمات البحيرى

- الكتابة. . شيء يحدث أثناء الكتابة «كنت أعرف أنني مقتول»
- انتمائى للنص الجيد
- محطات في روايات محمد العشرى
- الحكى قدرى منذ أن قررت أن أكون دمية نفس الوجود كلغز. . الكتابة كسؤال
- لماذا الرواية
- حول الكتابة وأشياء أخرى
- الرواية الجديدة. . لعوب لا تخلص إلا لمن تعشقه
- الكتابة . . الوجود الإنسانى. .
- أن تصنع أسلافك
- الرواية الآن. . وسيلة لفهم العالم

البحث عن طريق جديد للرواية المصرية

عبدالرحمن أبو عوف

قد يبدو أن بعضًا مهمًا من الإبداع الروائى المتحقق الآن، فى حقل الرواية المصرية هذه السنوات الأخيرة والذى يقدمه بحماس وثراء جيل جديد لا يزيد عمر الكاتب أو الكاتبة منهم عن ٣٥ عامًا. قد يبدو أنه يلتزم ذات البحث عن صياغات وتقنيات وأساليب تعبيرية حداثية تحكمها رؤى ووجهات نظر جديرة بالفهم والتعاطف والنقد.

إن نوعًا من الانتقال الفكرى والجمالى يتهيأ مع اتصاله وانقطاعه المستمر بالانتقالات السابقة التى عبرتها الرواية المصرية منذ (زينب) هيكل و(عودة الروح) توفيق الحكيم استجابة لنهوض الشخصية المصرية فى ثورتها الشعبية الديمقراطية ١٩١٩ مرورًا بأجيال روائيى الأربعينيات والخمسينيات كتعبير عن النهوض الوطنى التقدمى لانتفاضات لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦، وكان عميد الرواية نجيب محفوظ له بصيرته الواقعية النقدية فى ختام الثلاثية ١٩٤٦ بأحداث اعتقالات صدقى باشا لجبهة القوى الديمقراطية التقدمية التى أرهصت بثورة العسكريين فى يوليو ١٩٥٢

غير أن العسكريين ترجموا وحققوا المطالب الوطنية والداخلية بطريقة فوقية وحكم مطلق اغتال البعد الديمقراطى، الذى نعانى منه حتى الآن وقد تكوَّن وولد وعى هذا الجيل الروائى فى ظل سياقات الاحتقان السياسى لنظام يوليو ١٩٥٢ المأزوم، حيث إن آجلا أو عاجلاً وفى آفاق تغيرات العالم وجدل الصراع الاجتماعى فى مصر الآن سيقضى حتمًا على بقايا الشمولية ويولد مخاض الثورة الوطنية الديمقراطية التى تكونت إرهاصاتها فى أشكال من التعددية والاعتصامات ونمو المعارضة والصحافة المستقلة، التى يتاح فيها قراءة المسكوت عنه فى دوائر السلطة السياسية والاقتصادية والثقافية.

كذلك تعدد دور النشر الخاصة الليبرالية والتقدمية، وهذا هو أحد عوامل أو عناصر الجذور السوسيولوچية والسياسية لتعدد اتجاهات الرواية الجديدة التى يقدمونها فى تجريب وفانتازيا ودمج بين السيرة الروائية والبناء التشكيلى الذى يعتمد على المونولوج.

فهم معظم ذوات محبطة أو مصطدمة مع مناخ أفرزته أجيال عانت أدران الفكر الأحادى الشمولى... هم جيل الثورة المعلوماتية والإنترنت والعولمة جيل يعيش أخطاء وتنازلات ومساومات الأجيال السابقة التى كانت معظمها.
قد تكونت على فكر الأصولية الماركسية والناصرية والإسلامية وأكذوبة المشروع النهضوى الذى عانى هزيمة ٦٧ التى مازلنا نسدد فواتيرها...، ثم هم جيل شهد أو قرأ عن آبائه مشاركتهم الباسلة العظيمة فى حرب ٦ أكتوبر المجيدة فى ١٩٧٣ غير أنهم لا يستطيعون انتزاع حقهم فى العمل أو السكن؛ لأن رجال الأعمال والرأسمالية والاستثماريين الأجانب قد حاصروا ما كان يجب أن يكون ثمرة حرب أكتوبر ٧٣... التى انتهت بالصلح مع العدو الإسرائيلى...
إنه جيل يشهد انهيارات وقلقلة وإضراباً وتناقضات وجموداً وترهلا وحيرة البحث عن عقد اجتماعى جديد ينظم طاقاتهم الشابة الطموحة أو مؤسسات سياسية ديمقراطية لست تابعة للوصايا القديمة التى تتجلى بأشكال مختلفة منذ ثورة الضباط الأحرار فى ١٩٥٢،
هذا فى اعتقادى وعلى قدر جهدى ووقتى البعد السياسى والتاريخى لظاهرة نهوض وثراء الرواية الجديدة، التى بدأت تزعج أجيال الستينيات والسبعينيات رغم استمرارهم فى العطاء.
لقد قرأت فى الصفحة الثقافية لجرنال مستقل هو (البديل) مقالة لروائى لم يؤثر فى سياق رواية السبعينيات، وكان مديراً لمجلة ثقافية تصدرها الدولة ثم هاجر للخليج ليس بحثًا عن حرية للتفكير والتعبير بل بحثًا عن دولارات البتروثقافة والبترو صحافة.
هذا الكاتب فى مقالته الحاقدة المتجنية يطلق على مجد نهوض الرواية الجديدة أنها ظاهرة شعبوية نسبة لشعبان عبدالرحيم وعشوائية، وهذه استهانة ومغالطة وعمى بصيرة.
وأصوات أخرى سمعتها فى ندوات كنت أتحدث فيها عن شراء وحيوية ونضارة بعض من عطاء الرواية الجديدة سمعت من يقول إنهم لم يحدثوا جديداً فى حساسية الكتابة وتقنيات السرد وأدوات التعبير إلخ التى أحدثها وأنجزها جيل روائيى الستينيات والسبعينيات وهذه أيضًا مغالطة.
وفى حدود ما قرأت حتى الآن رغم انغماسى فى النقد الثقافى منذ أن أصبحت مسئولا عن القسم الثقافى فى مجلة الديمقراطية فى الأهرام وجانب من جهدى النقدى قد ركز على إعادة تقييم الفكر والثقافة المصرية وبنيتها فى سياق النظام الشمولى الثورة ١٩٥٢ أو بمعنى أدق ١٩٥٤ وهيمنة عبدالناصر على كلية الحياة، السياسية والاقتصادية والثقافية هو ومعاونيه بفكر شمولى حقق الخير والعمل وتجاهل الحرية والبعد الديمقراطى.
غير أنى كم أبعد عن قراءة ونقد ما تيسر لى من تحولات روايتنا المصرية الجديدة.. وأعترف أنى بقراءة قدر لا أدعى أنه يمثل كلية الظاهرة الروائية الجديدة إلا إنى شعرت بعقلى ووجدانى وذوقى النقدى إن ثمة رؤى وجماليات تتراكم عند عدد منهم أو منهن جديرة بالحكم فى حدود الانطباع...
ولعل أبرزها فى اعتقادى أن أبرز المجيدين منهم فى تقديم رواية واحدة أو روايتين مثل حمدى الجزار. ومى خالد، ومنصورة عز الدين ومحمد الفخرانى، ومنير عتيبة، والطاهر شرقاوى، وهانى عبدالمجيد الذى تنبأ بمأساة (الدويقة) فى روايته الوثيقة والنبوءة للعشوائيات فى (كرليسون) وأحمد أبو خنيجر ومصطفى ذكرى وخالد السروجى.
لن نفهم تجربة الرواية الجديدة عند هؤلاء وهم كُتَّاب قصة قصيرة جديدة فى الوقت نفسه.
إلا فى تأكيد حقيقة نقدية فكرية أنها فى مستوى رؤية الوجود وحقيقة جدل العملية الاجتماعية لواقع الحياة المصرية الآن تبرز تجديدهم الجمالى الصادق (لقد اجتهد كل منهم فى تفتيت طبيعة الحياة السرية المصرية الآن فى انهياراتها إلى وقائع مستقلة للإعداد لها.. عالجوها بحس يمزج بين الكلاسيكى والفانتازى فيها أسلوب تعبيرى يعتمد الانتقاء والاقتصاد والإشراق والذوق وفيها الرمزية متعددة الدلالات والوهمى والمتخيل والعينى والحكم الكابوسى، والغرائبية أو العجائبية.
إن الرؤية الملحمية الراسخة للواقعيين المصريين الكبار وعلى رأسهم نجيب محفوظ وفتحى غانم والشرقاوى تتحلل إلى مئات من الأحداث المنفصلة

التى حسموها فى العديد من الصور الدقيقة الغريبة فى طرافتها ونوعها الإيحائى الجديد. . ولم تكن هذه الطريقة على أية حال شيئًا عارضاً عند بعضهم . . . ففضلا عن بعض الأسباب الفنية الخالصة فقد كانت ناشئة عن أسباب سيكولوجية وسوسيولوجية متعددة، لأن الرؤية التى تحول الواقع إلى ذرات إنما هى نتيجة وعى منقسم إلى ذرات فبمجرد أن تفقد حياتنا الداخلية بؤرتها أو فكرتها الموحدة فإن كياننا كله يصبح متناثراً مفتقراً كله إلى التنظيم، ويساعد على هذه العملية السرعة الصاخبة المضطربة لحياة مصر المحروسة فى مسلسل القلقلة والتناقض والتسيب والفساد وبقايا الشمولية فى السياسة والاقتصاد والثقافة بل لنقل العشوائية.

فهى لم تعد تتيح لهم التغلغل إلى ما تحت السطح إلا وقتاً مازال يتناقص ويتناقص باطراد، ولم يعد التنوع فى حياتنا المصرية فى حضورها المتوتر القلق المتطلع هو التنوع الوظيفى للكيان العضوى العظيم وإنما هو التنوع الميكانيكى للقطة مختلطة من الموزايك (الفسيفساء) وبالتالى فإن إدراكنا للحياة المصرية أيضاً يزداد شبهاً بالموزايك كلما زاد اقترابنا من الروح العصرية المصرية الحقيقية.

ولأن هذا الجيل يتذوق ويعتمد فى أدواته التعبيرية فى الوصف والسرد على منجزات التصوير كما عند (منى خالد) بالذات فبعضهم يوازى المدرسة التأثيرية فى الأدب.

إن الحياة عند بعض أبرزهم تصبح هى المجموع الكلى لدقائقها وأحداثها الخارجية كل منها عابر ومنفصل ومنفلت.

ومع ذلك فإن هذه الأحداث العابرة يجمعها عند بعضهم وبعضهن نوع من الوحدة (خلف الناظر) وحدة موقفها الأساسى من الحياة التى تعمق أصالته عادة واقعيتها إلى أبعاد رمزية فخلف نقاهتها وأحداثها العابرة كما عند (محمد الفخرانى فى (فاصل من الدهشة) والذى قرأ عبرها القانون السرى والأخلاقى والسياسى للعشوائيات) يستطيع القارئ أن يشعر فى بعض الأحيان بذلك الألم العظيم الذى يكمن فى قلب حياتنا المصرية المعاصرة وأيضاً الوجود.

إن كاتبة مثل (منصورة عز الدين) فى روايتها الفاتنة الغامضة الإشكالية التجريدية (متاهة مريم) تضيف للكتابة النسوية المصرية نصاً تجريبياً يختزل فى الوقت نفسه مراحل تاريخية سياسية من عمر مصر المحروسة بعد سيطرة العسكريين على مقدرات الثورة الوطنية واتجهوا بها إلى شمولية قومية تحقق أحلام المستلبين والفقراء، وأدخلوها فى حروب استلزمتها طموحات البطل الوطنى القومى ناصر كانت ثمرتها فى خصوصية رواية (متاهة مريم) أن نرى الواقع السياسى والعسكرى للثورة وحروبها عبر أب فقد ذراعه فى الحرب هو ابن أسرة إقطاعية صيدلى استسلم بعد التقاعد لعدمية المخدرات والخمر والجنس يصر على اصطحاب ابنته الوحيدة فى عوالم الغرز ودخان المخدرات. غير أنه وعبر زاوية الرؤية للطفلة والشابة والمرأة الجديدة التى ترتدى بلوزة جيفارا وتبحث عن التواصل والحب والأيروسى والشبق بلا جدوى لنموذج من ثياب اليسار الجديد هو صحفى ثورى ولكن ثمة فقداناً للتواصل، تبحث عنه فى مدينة القاهرة الوفية ذات الألف باب بلا جدوى، لقد حطمت الروائية الحبكة والتقليدية، فى الزمن الروائى الواقعى وخلطت بين الحلم والكابوس الواقع والوهمى. والمتخيل، وعانت الانقسام الذاتى للشخصية المعاصرة التى تمثل جيلها إن ثمة جريمة ودماً وموتاً مجاناً قد حدث فى البداية تنقضى خيوطه العنكبوتية وراء السرد المجازى فى حضور زمن المضارع مستفيدة من تقنيات السينما فى المونتاج واللقطة القريبة والبعيدة والسيناريو والمونتاج وعبر كل هذه التقنيات فثمة طرح للأسئلة تؤرقها كدارسة للعلوم الوضعية عن جدوى الوجود وماهية وجوهر الحقيقة والفنية والمثالية؛ غير أن النص الروائى هنا فى بعض الفصول يعانى من التصميم والعقلانية الصارمة التى تخفى وتبحث فيها حيوية وواقعية وحياتية النموذج الروائى، ودفء ونبض الحياة الواقعية المتخيلة.

هذا الجيل قد وعى جيداً استخدام منجزات الموسيقى والهارمونية وتعدد الأصوات (البولفينك) وقدم رؤيته عبر سرد إيقاعى شاعرى وبناء ووصف تشكيلى ليجاور أقانيم الواقعية النقدية التى مازال بعضها من جيل الستينيات والسبعينيات يتسكع فى دروبها المختلفة والذى يجاوز حاضرنا القلق المتدنى

المضطرب.. الذى يطرح على رواية هذا الجيل السؤال المقلق (ما حياتنا وما يجب أن تكون عليه؟) وقد يستحق والمؤكد يستحق عن جدارة كل من الروائى المتميز المبهر فى حديثه والتزامه ورهبنته الإبداعية (حمدى الحداد) كذلك الروائى الممسوس العصابى الغرائبى الموهوب والمثقف (رضا إمام) وقفة نقدية تحليلية غير أنى أعترف وبكل احترام وتواضع لموهبتهما.. أننى تعلمت وتمتعت واستفدت رغم قراءاتى الموسوعية فى علم الجمال وفنية الرواية والسرديات العالمية والمصرية، من شهادة كل منهما عن رائعة روائية حديثة ذات تعدد فى مستويات الدلالة والنضارة والبكورة.

وعرفت منهما حساً جديداً بإشكالية وسحر ولغز الكتابة وفهم الزمن الروائى والحقيقة الفنية التى تتجاوز وضعية والإمكانية المحددة للحقيقة العلمية أو الموضوعية والزمن الواقعى والمتخيل.

وإننى أعطى نفسى كناقد هاو وعى وتمرس بمناعية وتحليل أجيال من الروائيين منذ نجيب محفوظ وحتى السبعينيات.

أعطى لنفسى فرصة التقاط الأنفاس والعكوف على مقاربة إبداعهم الروائى الذى يؤكد لكل ذى بصيرة نقدية أن جيلا روائياً جديداً وصبوراً ومسكوناً بفن السرد يولد ويبشر بمستقبل واعد وأن عنقاء الرواية تتجدد وتولد من جديد من الواقع الاجتماعى العام والذاتى.

مهمتى هنا ببساطة إلقاء نظرة طائر عجوز على كلية المشهد الروائى الشاسع الصاخب المزدحم فى حدود ما تعرفت من لقائى مع بعض أبرزهم من الكُتّاب والكاتبات، وأعترف أنى خسرت من استغراقى سنوات ماضية فى إشكاليات النقد الثقافى والنظرى والمقارن.

غير أن هذا الانفجار الروائى يتبدى أحياناً كدوار يثير القلق والفكر والتوتر هو فى جوهره دوار وقلق وتوترات الواقع المصرى المعاش حيث يذوب التآكل والجمود والتنطع.. الواقع المصرى بكل همومه وأخلاقياته وأساطيره وأحلامه بكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول من بقايا الشمولية إلى التعددية التى تعينها بمعاناة ونبل الشخصية المصرية وفى لحظة الخطر التاريخى وشحوب دور مصر الحضارى فى قلب أمتها العربية فالمنهج الروائى يتحول فى تدرج هنا أكثر فأكثر إلى شىء آخر يصعب تحديده بآراء نقدية تقنية أو مدرسية فما أكثر الاتجاهات المتقابلة والمتصارعة والمتداخلة والتى يعنى كل منها صلاحية الأخرى، فلم يعد معظم الذين يساهمون الآن فى إبداع الرواية الجديدة يستجيب لحاجة سرد حكاية وخلق أشخاص ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية فالواقع هنا يقدم كحضور.. ككل يمكن لمسه كاملا فى أية ناحية غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً آلياً فى تتابعه المكانى والزمانى بحيث يثير الاطمئنان الكاذب لدى القارئ بل هو واقع غامض إشكالى يبعث على الحيرة والتساؤل تتجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة دون أن تتخذ من ذلك مظهراً شجياً.

إن نظرة إلى الإنسان والعالم محدودة ومجزأة قد أخلت مكانها لنظرة إدراك الإنسان والعالم بكليهما.. إنها نظرة معادية للرومانسية الواقعية فهى تعتمد على الوعى الكامل والصراحة الشاملة وتعطى نوعاً من الامتياز لما لايليق البوح به مهما كان قاتماً وخسيساً باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاء، ويبدو أن وقوف الخلق الروائى الجديد واصطدامه وجهاً لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز وأمام واقع تاريخى فى مرحلة الصنع واقعاً يبدو صامتاً ومرهقاً. يبدو أن كل ذلك قد حتم التجريب والتخلص من منسق الرواية الواقعية المستوفية الشروط.

وبدأت المغامرة فى رحلة الاستقصاء غير المحدودة عن أبنية وطرق وأنساق تعبيرية متلائمة مع ذبذبات وزخم وسيولة وعشوائية الواقع المصرى لجزء غير منفصل عن اللوحة العريضة للواقع الإنسانى العولمى المتغير بإيقاع لاهث بعد الثورة المعلوماتية وما بعد الحداثة.

أيّاً كان الأمر فالكتاب الدورى للرواية.. قضايا وآفاق فى عدده الثانى الحافل بالتجديد بعد تأسيس المشروع لأول دورية متخصصة فى قضايا الرواية يفتح صدره بكل رحابة ليتسع لعدد من أبرز نجوم الرواية الجديدة رواية جيل التسعينيات الذى يؤكد أن المستقبل سوف يلقى بظله على الحاضر. ■

متعة الكتابة

إبراهيم عبدالمجيد

يحدث فى الرواية الآن مايجب أن يحدث فى الحياة السياسية. الرواية، منذ الستينيات، وبشكل عام، كانت تجنح إلى ثورة فى التشكيل. اختلفت موضوعاتها، أجل، كثير منها صار أشبه بالاحتجاج على الهزائم السياسية والتدهور الاجتماعى، لكنها، اندفعت بقوة وراء ثورة فى اللغة والتشكيل، مابين لغة تاريخية، ولغة أرشيفية، ولغة محايدة، ولغة حسية مجنحة، وفى معظم الأعمال، إن لم تكن كلها، كانت عين الكاتب على تقديم بناء روائى مختلف كما تعود عليه القارئ. انتهى تقريبًا الكاتب العليم بكل شىء الذى يقدم للشخصية ويحللها ويبرر دوافعها، وانتهى تقريبًا الوعظ والإرشاد والاسترسال والإطالة وغير ذلك مما كافح كُتَّاب كبار لإزالته منذ يحيى حقى ونجيب محفوظ منذ الستينيات بالذات، بعد اللص والكلاب، ثم تحقق بشكل كبير فى السبعينيات، وهو عقد الانفجار الروائى الكبير، الذى جعل الرواية ديوان العرب، وجعل الزمن زمن الرواية، واشترك الجميع، ستينيون وسبعينيون ورواد فى هذا الانفجار الروائى، الذى وصل بنا إلى مانحن عليه الآن من اتساع المشهد بشكل كبير فى مصر والدول العربية، وأصبحت الرواية هى الفن الجاذب لكُتَّاب كبار من جهة الشعر أو المسرح أو النقد أيضًا والجاذب لعدد كبير واسع من الكُتَّاب وتداخلت الأجيال بحيث لم يعد بسهولة الفصل بينهما.

أنا واحد من الذين وضعوا مبكرًا جدًا أمام أعينهم مسألة التجديد فى الشكل واللغة، ومنذ وقت مبكر وأنا أستهدف ذلك، أدركت أنه لايعنى استخدام طريقة واحدة فى البناء، لكن الرواية فى النهاية والبداية هى التى تختار شكلها ولغتها، لذلك نجد فى رواية مثل «الصيف السابع والستين» لغة سياسية حارقة، وتجد فى «المسافات» و«ليلة العشق والدم»، لغة حسية عجائبية وبناء يلعب فيه تيار الشعور دورًا كبيرًا، بينما تجنح «الصياد واليمام» إلى لغة شعرية، باعتبارها مرثية لجيلى الذى ماكاد يتفتح وعيه على الحياة حتى وقعت هزيمة ١٩٦٧. بعد ذلك نجد لغة بطيئة شبه محايدة فى «البلدة الأخرى» وبناء يحاول أن ينقل إليك هدوء الصحراء ووحشتها وفراغها القاتل. فى «بيت الياسمين» المكتوبة قبل «البلدة الأخرى»، شكل لم يستخدمه أحد، مقدمة مأسوية تفتتح كل فصل، مشهد غرائبى عجيب، معلق فى فراغ الصفحة،

قبل حتى رقم الفصل، ثم فصل لغة متحركة كوميدية ساخرة بدرجات تتفاوت من الدعابة إلى السخرة، فى لا أحد ينام فى الإسكندرية «وطيور العنبر» لعبت الوثائق دوراً فى محاولة الإمساك بروح العصر، الأربعينيات والحرب العالمية الثانية فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية» الخمسينيات فى «طيور العنبر» وهكذا وهكذا..

وأعتذر عن هذا الحديث عن نفسى، لكن هذا ماطلب منى. وفى كل ماكتبت كنت أعرف أننى أكتب لقارئ عادى، قد يبذل بعض الجهد، لكن من الضرورى أن يستمتع بما يقرأ. الرواية تكتب لتقرأ لا لتصنع جداراً بينها وبين القارئ.

لم تعجبنى كثيراً مسألة تقسيم الكُتَّاب إلى أجيال كل عشرة أعوام. تقسيم الآدب كما عرفته هو وفقًا لاتجاهات الكتابة وليس بسبب أعمار الناس. من السهل جداً إذا اعتبرت العمر أساس التقسيم أن تضم فى السلة الكُتَّاب الجيدين وغير المجيدين ويصبح الجميع عبئًا على الحركة الأدبية، أيقونات لا يمسها بشر بنقد أو رأى.. أخيراً، اختلطت الأجيال، وأخيراً، تمردت الرواية على التصنيف، واتسعت، وراحت تسعى إلى قارئ تم تغييبه بسبب اهتمام كثير من الكُتَّاب بالدقة المتناهية، لكن فى الوقت نفسه تشهد الرواية استخفافًا كبيراً. ليس معنى محاولة الوصول إلى القارئ بسهولة أن تستغنى عن «التشكيل» الإسهام الأول عند الروائى، والفنان عموماً. على أن ذلك لايضايقنى كما يضايق الكثيرين الذين يرون فى ذلك ضياعاً لفن الرواية ولجهد كبير بذلوه لايضايقنى لأكثر من سبب أنه لايوجد قارئ واحد، أو نوع واحد من القراء. وإنه على طول التاريخ الروايات الساذجة تحقق مبيعات أكثر، ما دامت تدعى بعض القضايا التى تهم القارئ، ثالثًا، إن ماحدث من تجريب وصل بالرواية عند بعض الكُتَّاب إلى نهاية صعبة ومستغلقة على القارئ رابعاً إننا فى زمن نسعى فيه لتحقيق ديمقراطية حقيقية، فلماذا لانترك كل الناس تكتب كما تريد، وأخيراً، لأنه فى النهاية لايصح إلا الصحيح، خامساً إننا فى زمن اختلط فيه النقاد بالصحفيين، وصار للميديا الصوت الأعلى، والنقاد محرومون من هذه الميديا، أو أقلية جدًا بالنسبة للصحفيين، وهؤلاء لايفهمون الرواية إلا على أنها مقال ضد الحكومة مثلا.. وكما يحدث فى مراحل التحول الديمقراطى من شطط فى الكتابة والسلوك، يحدث فى الرواية ولها. لكن فى النهاية ستستقر الأمور. وأخيراً فإننى منذ أول رواية وحتى الآن أشعر بأن مهمتى فقط هى الكتابة، وفيها المتعة كاملة، لذلك حققت تواصلا مع القراء غير منكور تشهد عليه مبيعات أعمالى، كما حدث مع النقاد ودوائر العلم. أنا فى غاية الرضا لأنى مازلت أكتب، وإن كانت الكتابة هى نتاج القلق. أن تكتب يعنى أن تحصل على متعة إلهية ليست ميسرة لكل الناس.. ■

شهادة أدبية

عبدالوهاب الأسوانى

فى سن المراهقة كنت أعتقد أننى صاحب «رسالة» مُطالب بإصلاح الكون!.. مع الأيام تواضَعت «الرسالة» واقتصرت على (مصر) وحدها.. بعد سنوات تقهقرت لتكتفى بقريتى فقط.. ثم اتضح لى أن مشكلة إصلاح القرية (أعْوَص) مما كنت أظن.. أخيرًا لجأت إلى فلسفة العبث باعتبارها أعظم اكتشاف.

بشرى ـ جاء بعد عشرات القرون من التجارب الإصلاحية الفاشلة لكن لماذا لا نبدأ من الخطوة الأولى؟

كان والدى يملك محلاً تجاريًا فى منطقة «سبورتنج» ـ برمل الإسكندرية ـ التى كان جميع سكانها من الأوروبيين.. لم أستطع أن أقيم علاقة مع سكّان هذا الحى إلا بعد سن الخامسة عشرة.. أى بعد سن التكوين.. لم أجد أمامى من تسلية إلا القراءة.. وكان يعمل مع والدى رجل من بلدنا لم يكمل تعليمه الأزهرى اسمه الشيخ إبراهيم.. كان يقرأ بعض المجلات الأسبوعية وكتاب الهلال الشهرى.. ويملك بعض الكتب الدينية والتاريخية فضلاً عن عدد من دواوين الشعر القديم فشغفت بالشعر القديم وبالتاريخ.. لكننى بدأت بمجلة للأطفال اسمها «البُلبل» وبعض المجلات الأسبوعية الخفيفة.. منها مجلة فكاهية كانت واسعة الانتشار اسمها «البعكوكة».

***

ذات يوم وقع فى يدى كتاب اسمه «فتوح الشام».. يضم الكثير من الحكايات التاريخية الممتعة.. المؤلف أوْهَم القارئ بأنه من تأليف المؤرخ المعروف «الواقدى» وأنه يتحدث عن وقائع تاريخية حقيقية وهو فعلاً ينطلق من واقعة تاريخية، لكنه يضيف إليها من عنده حكايات كثيرة تأخذ بألباب من هُم فى مثل عمرى وقتذاك.. المؤرخون العرب لا يعترفون بهذا الكتاب، لكن المؤرخين الغربيين يقولون إنه (خطير) لأنه يصوّر جانبًا من الحياة الاجتماعية.

كان من تأثير هذا الكتاب أن قادنى إلى قراءة التاريخ العربى الإسلامى فى مصادره الأصلية: «الطبرى والمسعودى والواقدى وابن هشام والبلاذرى وابن الأثير وابن خلدون..إلخ».. ثم قادنى إلى قراءة تاريخ الفُرس واليونان والرومان والمغول والأتراك بالإضافة إلى تاريخ

قبائل الجرمان الهمجية التى احتلت غرب أوروبا، وطبعًا تاريخ مصر بكل مراحله.

كثيرًا ما أسأل نفسى عن سبب هذا الشغف الشديد بالتاريخ ولا أجد إجابة شافية.. أقول أحيانًا ربما لأن فن الرواية ـ الذى زاولته فيما بعد ـ يصوِّر صراع الإرادات التى تنشأ بين الشخصيات القويّة، وعلم التاريخ يعتمد على «حكايات» أكثرها صراعات بين أصحاب الطموحات تنتهى فى غالبيتها إلى مآسى دامية.

على أننى أُفتح قوسًا لأقول إن القراءات التاريخية هزّت الكثير من المسلّمات فى داخلى.. فقد كان الكثيرون من الخُلفاء الأمويين والعباسيين لا يختلفون فى تصرفاتهم عن أباطرة الرومان.. بل أن هؤلاء الأخيرين فيهم من أصحاب القلوب الكبيرة ـ مثل القَيْصَر ماركوس أوريليوس ـ مَنْ لا يضاهيه فى إنسانيته إلا عُمر بن عبدالعزيز فى العَصْر الأموى.

***

فى الخامسة عشرة تقريبًا انضممت إلى ندوة أدبية كانت مؤلفة من أبناء التجار فى المنطقة.. من أعضائها زميل يونانى وآخر يوغسلافى (يكتبان القصة القصيرة بلغة عربية سليمة).

هذه الجماعة أقنعتنى بأن القصة القصيرة والرواية ليْستا مجرد (حكايات) للتسلية كما كنت أظن.. ولابدّ من قراءتها ـ وبصورة منظّمة ـ مع تأمُّل ما يختفى (بيْن) سطورها.

فى البداية قرأت لإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى وعبدالحليم عبدالله وأمين يوسف غراب.. ثم تعرفت على أدب نجيب محفوظ ـ الذى شغفت به ـ وتوفيق الحكيم ويحيى حقى.. وفيما بعد تعرّفت على أدب تشيكوف وموباسان وتولستوى وديستوفسكى وتشاينبك وهيمنجواى وديكنز.. إلخ.

قبل هذه المرحلة بقليل كتبت رواية بطلها رجل يتميز بشجاعة نادرة وذكاء حاد.. استطاع أن يؤلِّف جيشًا ضخمًا (لا أدرى كيف؟!) ويطرد الإنجليز والفرنسيين من مصر وجميع البلاد العربية.. ثم قام بتوحيد البلدان العربية وأطلق على دولته اسم: «الإمبراطورية العربية الكُبرى» وجعل عاصمتها مدينة «أسوان»!.. ثم قرر أن تكون له مستعمرات فاحتل إيران والهند وتركيا بالإضافة إلى إسبانيا وفرنسا، ولما دخل الجزيرة البريطانية فرض على أهلها ضرائب باهظة!

كُل هذه «الدَّرْبَكَة» فى ثلاثين صفحة وطبعًا بأسلوب تقريرى لا يقنع أحدًا غيرى!

***

فى مرحلة تالية انضممت إلى ندوة «القهوة التجارية» ـ وهى فى الإسكندرية لها شُهرة (الفيشاوى) فى القاهرة ـ وكان من أهم أعضائها القاص السكندرى محمد حافظ رجب.. فى الوقت نفسه كنت أتردد على ندوة قصر ثقافة الأنفوشى ـ وكان يديره فاروق حسنى وزير الثقافة الآن ـ وندوة قصر ثقافة الحرية ـ ويديره محمد غنيم ـ فضلاً عن ندوة جمعية الشبان المسلمين الأدبية وندوة جماعة الأدب العربى التى يديرها الشاعر السكندرى محمد رخا.. وفى فصل الصيف كنت أتردد على ندوة توفيق الحكيم فى كازينو بتْرو بسيدى بشر.. وفى هذه الندوات تعرفت على الكثيرين من أدباء الإسكندرية وبعض أدباء القاهرة. استفدت كثيرًا من هذه الندوات.. بعضها يُناقش إنتاج أعضائه وبعضها تناقش فيها قضايا فى غاية الأهمية ـ لن يعثر الشاب الذى يحاول أن يعد نفسه ككاتب على مكان آخر تناقش فيه بهذا العمق..

ندوة توفيق الحكيم ـ مثلاً ـ كانت تضم من جاءوا لقضاء شهر ـ أو بضعة أيام ـ فى الإسكندرية أمثال: نجيب محفوظ ويحيى حقى ومحمود تيمور وثروت أباظة ومصطفى محمود فضلاً عن الكثيرين من أدباء الإسكندرية وبعد أساتذة الآداب فى جامعتها.

***

حينما صدرت روايتى الأولى «سلمى الأسوانية».. أُستقبلت من بعض النقاد استقبالاً طيبًا بعدها كتبت روايتى الثانية «وهبّت العاصفة». بعض النقاد يقولون إننى أكتب عن (النّوبة).. كلا.. هذا شرف لا أدعيه.. المنطقة التى أستوحيها هى التى تقع شمال مدينة أسوان.. وهى ناطقة

بالعربية وتقاليدها هى نفس تقاليد الصعايدة، وتمثّل الغالبية العُظمى من سُكان المحافظة إلا أنها متخلّفة عن (النُّوبة) التى انتشر فيها التعليم.. وكتاباتى تنتمى إلى أسوان من حيث المكان فقط.. لكن مضامينها تهمّ المصرى والعربى والإنسان بشكل عام.

ذات يوم دُعى الناقد الكبير رجاء النقاش.. وأثناء تقديمنا له قال لى باسماً: «طوال قراءاتى لروايتك (سلّمى الأسوانية) وأنا أضحك.. هل تحب العمل معى فى الصحافة؟» أجبته على الفور: نعم.

وكان رجاء النقاش وقتئذ رئيساً لمجلس إدارة وتحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون.. ونهض بها فصارت المجلة الأسبوعية الأولى فى البلاد من حيث القيمة والتوزيع.. ووجدت نفسى عضواً فى أسرة تحريرها.

***

للصحافة ميزات كثيرة.. فهى لا تقيِّدك بمواعيد صارمة.. وتستطيع باسمها أن تدخل أماكن من الصعب دخولها.. وتتعرف على الكثيرين من المسئولين ببساطة.. والصحفى يُقابل فى مجتمعنا باحترام أينما ذهب.. فضلاً عن أن رواتب الصحافة أعلى ـ نسبياً ـ من راتب الوظيفة التقليدية.. لكنها ـ كما قال هيمنجواى ـ مقبرة للأدباء إلا من عصم ربك.. فهى تشارك الأدب فى «الأداة» ـ وأعنى بها القلم.. فالطبيب الأديب ـ مثلاً ـ يعود إلى بيته وهو فى شوق إلى الإمساك بالقلم يخطّ به على الورق لكى «يتمتع» بالكتابة الأدبية.. لكن الصحفى الأديب سوف يتجنب الإمساك بالقلم فى البيت.. حيث كان فى يده طوال اليوم فى المجلة أو الصحيفة.

وهناك خطورة أخرى.. كنت أكتب مقالاً أسبوعياً فى المجلة بأسلوب سافر عن أوضاعنا الاجتماعية والسياسية.. وكلما التقيت بصديق قال لى إنه قرأ المقال.. هجرت كتابة الرواية والقصة القصيرة لبضع سنوات فإذا كان المقال الذى أكتبه اليوم أراه منشوراً بعد ثلاثة أيام، وطوال الأسبوع يحدثنى عنه أناس ـ قد لا أعرف بعضهم ـ فما الذى يُغرينى بتأليف رواية تحتاج إلى سنة فى كتابتها؟!

***

فى يوم ما كنت منهمكاً فى كتابة موضوع صحفى، ثم قررت أن أكمله فى البيت.. وقف فوق رأسى الناقد الكبير الراحل الدكتور على شلش ـ وكان زميلى فى المجلة ـ وقال لى: اركب الصحافة قبل أن تركبك!.. ولما سألته عن الكيفية التى أفعل بها ذلك قال لى: حينما تذهب إلى البيت انس الصحافة.

بعد أسبوع تقريباً أجريت حديثاً صحفياً مع إحسان عبدالقدوس.. وأثناء توجيهى لأحد الأسئلة قال لى فى استغراب: «أنت (غاوى) أدب.. أو (غاوى) صحافة؟».. ولما أخبرته بأننى بدأت بالأدب قال بلهجة عتاب: كان يجب أن تُعطى أدبك أهمية أكبر.

كتبتُ روايتين قصيرتين هما «اللسان المُرّ» و«ابتسامة غير مفهومة».. ثم صدرت لى ثلاث مجموعات قصصية هى: «مملكة المطارحات العائلية» و«للقمر وجهان» و«مواقف درامية».. بعدها كتبت ثلاث روايات هى «أخبار الدراويش» و«النّمل الأبيض» و«كرم العنب»، وصدرت لى مجموعة قصصية بعنوان «شال من القطيفة الصفراء».

بين يدى الآن رواية أكملتها بعنوان مؤقت: «جوليا اليونانية» وأخرى مازلت أضع لمساتها الأخيرة باسم مؤقت: «إمبراطورية حمدان»، وكنت قد هجرت فلسفة العبث إلى فلسفة أخرى ليست بذات «نَسَق» حيث تتألف من ثلاث كلمات: «قُل كلمتك.. وامض.» ■

صنعة قلق . . صنعة صدق

«الكاذب يثبت على الحق أربعين سنة ،
والصادق يتقلّب على الحق أربعين مرة في الليلة» .
الإمام الجنيد

الروائى : محمد ناجى

أظن أن الكتابة «صنعة قلق» وأتذكر دائمًا قولا جميلا للإمام الجنيد أحد أقطاب الصوفية هو: «الكاذب يثبت على الحق أربعين سنة ، والصادق يتقلب على الحق أربعين مرة فى الليلة» . فى اعتقادى أن ما قاله الجنيد عن التأمل الصوفى ينطبق على الكتابة ، فهى أيضا «صنعة صدق» صدق يتأسس على قلق دائم فى النظر والشعور والفكر.

القلق هو باعث الكتابة ، وهو متعتها وغايتها أيضًا . ويوم يكف الإنسان عن القلق لن تكون هناك حاجة حقيقية لكتابة ولا لقراءة. قد يكون القلق هو الحياة نفسها فالموتى وحدهم لا يقلقون ، والنص الذى لا يقلق هو نص ميت.

الكتابة

لا تهدئ قلقى وإنما تثيره وتحفزه ، رهانى أن أحلق بالكتابة إلى أعلى ذرى القلق ، وأن أقلق قارئى وأجعله يتعثر فيما هو ثابت ومستقر لديه ، ليس رغبة فى إثارة فوضى الأفكار والوجدان ، وإنما إعادة طرح الأسئلة الإنسانية الأولى ، وإعادة فحص الإجابات على ضوء اللحظة الراهنة.

الرواية . . لماذا؟

تتصدر الرواية المشهد الإبداعى على حساب الشعر والمسرح ، يحدث ذلك فى الكتابة المصرية والعربية بل والعالمية أيضًا . أظن أن مساحة الشعر تضيق؛ لأن الشعر يحتاج إلى قدر كافٍ من الوضوح العاطفى ، وهو أمر نادر الآن وسط بلبلة الأفكار والتباس الشعارات وازدواجية المعايير ، وعدم استقرار الفرد والجماعة على اتجاهات معرفية وفكرية وأخلاقية وجمالية واضحة. والمسرح يتراجع أيضًا؛ لأنه يرتكز أساسًا على الحوار فوق الخشبة والحوار بين الخشبة والجمهور ، ويحتاج إلى مجتمع حاضن يتقبل النقاش ، وهو أمر نادر الآن أيضًا مع تجبّر خطاب الهيمنة الاقتصادية والسياسية عالميًا وقطريًا .

نحن . . أنا وآبائى وأجدادى

نشرت روايتى الأولى (خافية قمر) عام ١٩٩٤فى آخر عقد من القرن الماضى ، وكتابات نهايات

القرون تكون عادة مشحونة بقلق أكبر، إذ تتجدد الأسئلة حول الغايات والمصائر، ويلقى ذلك بظلاله على الأدب والفن.

عالم ما بعد الحرب العظمى الثانية استقر على غايات كبرى كانت محل اتفاق الشرائح الوسطى فى المجتمع، وإن احتدمت بعد ذلك معارك حول تفسير المعانى واختيار السبل. تعددت الاجتهادات، لكن اختيار الحلول كان يتم من بين بدائل هى أيضاً مستقرة، وفق نماذج اعتمدت شرقاً أو غرباً. وولد ذلك بشكل ما استقراراً معرفياً، وإن لم يمنع حدوث صدامات فكرية مدوية أحياناً حول ما هو أخلاقى أو ما هو جمالى.

شبت الرواية المصرية فى حضن ذلك العالم، ولا شك أن نجيب محفوظ كان أهم محطة فى تأسيسها، لكنه لم يكن الروائى الوحيد فى مصر فى أية فترة، كان معه دائماً كُتّاب مهمون تومض أعمالهم بدرجات متفاوتة على الرغم من حضوره الدائم والمسيطر.

كانت أعمال هؤلاء الآباء تمثل متناً روائياً تتجانس أساليبه وأشكاله، ويألفه القارئ بشكل عام، وإن تفاوتت المهارات واختلفت الرؤى وتعددت دوافع الكتابة من التسلية إلى التوثيق الاجتماعى إلى الانتقاد الذى يلامس الخطوط الحمراء ولا يتجاوزها.

لكن أعوام الستينيات حملت معها أسماء أخرى ومضت أعمالها فى آفاق مختلفة. أعمال تطمح لتجاوز التيار المستقر فى رؤاه وأساليبه، منطلقة من أسئلة أكثر قلقاً، ومشبعة بروح أكثر تمرداً على السائد سياسياً ومعرفياً وجمالياً. وكان لا بد لأعمال هؤلاء أن تفارق فى أساليبها وأبنيتها التيار المستقر بقطبيه الكبيرين محفوظ وغانم.

وإذا كان التيار المستقر قد تميز بنزعة انتقادية - تفاوتت حدتها من كاتب لآخر - فإن الأعمال الأولى لكُتّاب الستينيات قد مضت إلى ما هو أبعد من الانتقاد، كان غضبها أكبر، وطموحها أوسع مدى، ولهذا عبرت عن نفسها جمالياً بأساليب أكثر مفارقة للذوق السائد والمستقر سياسياً ومعرفياً وأخلاقياً وجمالياً («يوميات شاب عاش منذ ألف عام» لجمال الغيطانى، «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم).

مثلت هذه الأعمال - الأولى لكُتّابها - فراقاً فى الأساليب والأبنية عن الكتابة السائدة، وهددت استقرارها برؤاها المتمردة ومغامراتها الأسلوبية والبنائية. لقد ثبتت وجودها فى المتن الروائى المصرى بسرعة، وبدا أنها شكلت بالفعل أفقاً لكتابة جديدة.

ومض نفس البريق المتحدى فى الشعر والمسرح والكاريكاتور، وكل أشكال الإبداع الأدبى والفنى تقريباً. لكن النكسة العسكرية الثقيلة عام ١٩٦٧ كرست أجواء أخرى، وفرضت إحساساً مختلفاً بالزمن ما لبث أن ألقى ظله على الكتابة، وحسم مصائر وأساليب ورؤى بطريقة لم يكن من السهل توقعها قبل ذلك. كان الوضع عقب النكسة يتطلب ترميم القلاع بسرعة أكثر مما يتطلب هدمها وإعادة بنائها؛ فوقت المواجهة لا يتسع، ويتطلب لغة مألوفة سهلة وخطاباً يستوعبه القارئ بسرعة. عزز ذلك سياسياً منهج تصحيح الأخطاء وفقاً لقاعدة (الصواب والخطأ) وعزز ذلك بالتالى الكتابة الانتقادية (المحفوظية) فى مواجهة الكتابة المحملة بسخط ثورى. بالتدريج وبدرجات متفاوتة هدأت مغامرات الكتابات الأولى للستينيين، ومضى بعض كُتّابها فى مسارات مختلفة، بل وبدا محفوظ أحياناً أكثر تمرداً وانقلاباً على نفسه كما نرى فى «ليالى ألف ليلة».

انتهى ذلك العالم المستقر مع نهايات القرن، تداعت كيانات كبرى بما تحمله من أيديولوجيات وأنساق معرفية وانحيازات جمالية وأخلاقية، وهيمنت على العالم قوى تحاول صياغته وفقاً لمصالح الشركات العملاقة. اختلطت الأوراق وانتكست شعارات الحرية والديمقراطية والإخاء الإنسانى، أصبحت مجرد أوراق فى لعبة الإعلام والمصالح.

رواية اليوم - وسط هذا المشهد الجديد - تنطلق من أسئلة أكثر قلقاً، ومشبعة بروح أكثر تمرداً على السائد، سياسياً ومعرفياً وأخلاقياً وجمالياً، ولابد لها أن تفارق فى أساليبها وأبنيتها ورؤاها رواية القرن الماضى.

برز فى الكتابة منذ التسعينيات إحساس مختلف بالزمن والفرد والجماعة والتاريخ واللغة، وتعامل خاص مع لغة الحوار وبنية السرد، وإحساس أكثر قلقاً بالمستقبل. ربما كان القلق الذى فجر بروق الستينيات يومض الآن فى آفاق الكتابة لكنه لا

يطرح الأسئلة نفسها، وبيض الأفاعى الذى حملته كتابات ستينية بدأ يفقس فى كتابات نهاية القرن، لكن جلود الأفاعى الجديدة تكتسى ألواناً أخرى متقلبة هى ألوان قرن جديد لم تستقر معالمه بعد.
أظن أن رواياتى تأتى فى إطار كتابات "نهاية القرن"، مع تحفظى الكامل على تعبير «الأجيال» الشائع الذى ينسب الرواية لعمر كاتبها، وليس إلى خصائص الكتابة نفسها معرفياً وجمالياً، وتتداوله الصحافة الثقافية بما يشبه قيد المواليد فى سجلات مكاتب الصحة.

التكوين:

ينشغل الصحافيون بالبحث عن مكونات الكاتب ودوافع الكتابة، ويقصرون ذلك غالباً على فترة النشأة والطفولة، وأظن أن التكوين بالنسبة لكاتب ليس مرحلة تتم وتنتهى بل هو عملية مستمرة ولا تقتصر أبداً على المراحل المبكرة من حياته. الإضافة الأحدث هى الأهم والأكثر تأثيراً على المستوى المعرفى والعاطفى؛ لأنها تعيد تشكيل ما قبلها فى الذاكرة، ولنتذكر أن رحلة طه حسين الباريسية أثرت على كتاباته أكثر مما أثر عليه فقدان بصره فى طفولته.
منهج الدراسات النفسية والفرويدية بالتحديد الذى يعطى اهتماماً مطلقاً للخبرات المبكرة قاد الدراسات والكتابات الأدبية ـ أحياناً ـ إلى مساحات فارغة. هذا المنهج يعطى اهتماماً لكل ما هو أقرب للنسيان بل ويعطى النسيان ـ اللاوعى ـ الدرجة الأولى من اهتمامه باعتباره أهم دوافع السلوك والتفكير، وهو منهج قد يصلح لبحث حالات مرضية تنطوى على خلل فى الوعى والإرادة، لكنه لا يصلح لتفسير دوافع وحالات الكتابة التى تعتمد فى الأساس على وعى متجدد لإرادة متحفزة. الكتابة تعبير عن صحة نفسية لا عن عطب نفسى.
حين أفكر فيما يخصنى أرى أن خبراتى المتأخرة تعيد باستمرار تشكيل وعيى بما سبقها، فتأثير خدمتى العسكرية بين عامى ١٩٦٩ و ١٩٧٤ يفوق بكثير تأثير خبرات الطفولة وآخر دمعة أو ابتسامة لى أعادت بدورها تشكيل كل ما قبلها فى الذاكرة. الكتابة هى حالة انتباه دائمة، هى كل هذا العذاب.

التراث:

لو سلمنا بأن "الإنسان حيوان ذو ذاكرة «فإن التراث الشعبى جزء مهم وأصيل من هذه الذاكرة، هو الوجه الآخر للتاريخ الرسمى والتراث المدون، هو تاريخ ما أهمل التاريخ من مشاعر الناس وأحلامهم ومواقفهم وأسئلتهم المعلقة، وفيه إيضاحات هائلة للتكوين النفسى للإنسان المصرى ولتصوراته عن الكون والحكام والغايات وأحكام الزمان، لهذا أحرص على الاطلاع على كل سطر مروى أو مدون من هذا التراث حتى أستكمل الذاكرة وأمتلك مفاتيح وجدان شعبى.
أدرك أن هذه النصوص ابنة أزمنة أخرى ونتاج معرفة مختلفة مثلها فى ذلك مثل التراث الرسمى المدون، وأن اجترارها وإعادة إنتاجها هو نوع من السفه الفكرى، وتكريس للماضى على حساب المستقبل، لكنى لا أنكر ولعى بتأمل الأساليب والأشكال المطروحة فى النصوص الشعبية باعتبارها بدائل جمالية بكراً وملهمة، وليس هذا تعالياً على الإنجاز الروائى الغربى العظيم، ولكنه التفات إلى عبقرية خاصة متراكمة فى الإبداع الشعبى باعتباره رافداً من الممكن أن يغذى الإبداع الروائى العالمى بمذاق جديد.

الخيال:

العالم الروائى فى النهاية انعكاس لعالم أكبر موجود فى الزمان والمكان الذى يعيشه الكاتب، ولا توجد مصادر أخرى للإبداع سوى العالم الذى تطوله أيدينا وتراه أعيننا. خيال الروائى أشبه ما يكون بطائر يحلق بعيداً لكن لون ريشته مصبوغ بألوان الواقع، دموى وترابى وكئيب ولا يخلو من ريشة زاهية لكنه يحمل ألوان الواقع كما هى.

اللغة:

اللغة إحدى إشكاليات الكتابة عندى، والعربية بالذات متخمة بالمشاكل وأبرزها على الإطلاق ذلك التباعد بين لغة الحياة ولغة الكتابة.
فى تأملى للمسألة أرى ثلاثة أنساق للغة؛ لغة المعاجم، ولغة التراث، ولغة الحياة.
لغة التراث ـ حاملة النصوص ـ لغة حية تختزن فى نصوصها نبض الحياة فى زمن ما، ولغة الحياة التى تخرج من أفواه الناس هى نفس هذه اللغة الحية لكن فى تطورها الدلالى والصوتى فى اللحظة الراهنة. أما لغة المعاجم فهى محنطة، إنها خارج النصوص التى حملت نبض الحياة يوماً، وخارج

لغة الحياة التى تمشى على الأرض الآن. هى هياكل محنطة للغة تحفظ شكلها العام، وتصون أجروميتها من الضياع، وبالتالى فهى تهم الباحثين أكثر مما تهم الكتّاب.

اللغة تتجدد مثل كل كائن حى، لأنها أداة تعبير الإنسان سيد الأحياء عن نفسه، ولا بد أن تحمل نبض تغيراته. الإنسان نفسه يتجدد وتتغير خلاياه باستمرار، بحيث إن خلاياه اليوم ليست نفسها التى كانت تكسوه قبل عشرين عاماً. ورغم هذا التغير إلا إن الشكل يظل هو هو تقريباً، هذا الشكل أو الهيكل العام العظمى للإنسان هو ما يوازى لغة المعاجم.

فيما يخصنى؛ أهتم برصد تطور لغة الحياة، وأعطى نفسى متعة تأمل تغير الدلالات والشفرات المعرفية المختزنة فى المفردات، وأستخدم بلا تردد التراكيب التى أضافها "لسان الحياة" مع حرصى الكامل على أجرومية اللغة، وفى «مقامات عربية» كان اهتمامى بهذا الأمر أكبر وأكثر إفصاحاً.

الحفاظ على صفاء اللغة لا يمكن أن يعنى تصفية دمها ولا قص لسانها الحى، وإنما يفرض على الكاتب أن ينهل من لغة الحياة ليثرى قاموس الكتابة.

المشهد :

المشهد الإبداعى دائماً جزء من مشهد عام، هو نسق ضمن أنساق أخرى. ويبدو المشهد العام أحياناً رتيباً وساكناً بفعل مصالح مسيطرة تمتلك آلية فاعلة قادرة على تهميش وإهمال ما لا تريد فى كل الأنساق ومنها الثقافى والإبداعى.

لكن داخل هذا المشهد العام توجد على الدوام مساحة مكتومة تمور فى داخلها عوامل التغيير والضغط، ولا بد أن تنفجر فى لحظة ما لتعيد تشكيل القشرة الخارجية لهذا المشهد. تتمدد هذه المساحة المكتومة فى كل البنى ابتداء من السياسى والاقتصادى مروراً بالثقافى والفنى. فى هذه المساحة مفكرون وكتّاب وفنانون قد لا تلاحظهم العين المتسرعة فى نظرتها للمشهد الثقافى العمومى، لكنهم موجودون وتتسع الأرض التى يحتلونها يوماً بعد يوم.

أسئلة.. أجوبة :

ينتظر القارئ أحياناً موعظة ما، ويتوقع أن يجد بطلا إيجابياً - بالمعنى القاموسى لا الدرامى للبطولة - يملك نظرية تجيب على التساؤلات وفعلا جسوراً يشكل قدوة ومثالا. سُئلت كثيراً: (دائماً تثير رواياتك أسئلة، فلماذا لا تقدم الحلول؟). أعترف أن السؤال يحرجنى، وأود أن أقول لكل من سألونى: أسمحوا لى أن أدعى أننى أعرف الأسئلة الصعبة فى الامتحان ولا أملك غير أن أسرّبها إليكم. أعرف الأسئلة العشرة لا الوصايا العشر، أحملها معكم على كتفى، أما الإجابات فهى عند أهلها، الدين والعلم والاقتصاد والمجتمع كل عند أهله، فتعالوا نسألهم لنجبرهم على الأقل على التفكير فيما يشغلنا.

ما رأيكم فى هذه الخدعة؟

الرواية شراكة بين كاتبها والقارئ، فالفعلان "قرأ" و"كتب" متلازمان ولا تكتمل عملية منهما بدون الأخرى. يتكرر هذا المعنى على ألسنة أبطال رواياتى. فى رواية (الأفندى) تقول نازك: كل كلام يلزمه اثنان، لسان يقول وأذن تسمع أما كلام الإنسان مع نفسه فهو خيال كلام، وفى (العايقة بنت الزين) يقول سمعان البصير: المسمع الحلو زينة الكلام. وفى رواية (لحن الصباح) يقول فانوس: ليس المهم من يحكى إنما المهم من يسمع.

أحياناً يخلط القارئ بين ما تقوله شخصيات النص الروائى وبين الكاتب، غير مدرك أن الروائى ليس وصياً عليه ولا حتى على الشخصيات التى يكتبها بقلمه. إنه يعطينى سلطة لا أريدها، أكره الدكتاتورية بشكل عام، ولا أجبر شخصياتى على تصرف أو قول لا يناسبها ويتجاوز حدودها. أظن أن على الكاتب أن يعى دوافع شخصياته، وأن يقدمها دون انحياز أو إهدار لإنسانيتها. أن يقنع القارئ بوجودها ويشرح ظروفها دون تجريح لإنسانيتها وذلك لا يعنى مطلقاً أنه يتبنى مواقفها وكلامها. كتابة الشخصيات تنطوى على فصام من نوع ما، لكنه فصام حميد.

صحيح أن تلك الشخصيات تنبع من مخيلتى وأكتبها بقلمى، لكنها شخصيات مستقلة وقوية، يتصرف كل منها حسب تكوينه وظروفه ودوافعه وثقافته، وهى تحاورنى بندية أثناء الكتابة، وتشتغلنى كما أشتغلها.

شخصياتى تتفاعل معى وتعيد ابتكارى. طموحى أنا أن أعيد ابتكار قارئى.■

شهادة

يحيى مختار

سبق لى أن كتبت عدة شهادات، وكانت فيما أظن تختلف بعضها عن بعض فى كثير أو قليل فيما تعنى أن تقدمه من رؤية وفقًا لجهة نشر أو قراءة فى محفل عام.. إلخ.
ولكنها كلها فى جوهرها تشمل موقفًا أو حالة أو على وجه الدقة رؤية معينة.
هذه الرؤية هى الجوهر، الذى لا يتغير فى كل الشهادات.
أقدم شهادتى هذه على شكل فقرات شبه مستقلة وبينها قفزات.. ولكنها فى النهاية يمكن أن تقدم تماسكًا بينهما تفضى إلى معنى أو وجهة نظر.

تستعيد

* كتاباتى المكان الأول الطفولى وفضاءه. يمكن أن يكون هذا بالنسبة لى، ولموقعى فى العالم، الذى أعبر عنه، محاولة لاستعادة الهارب، والوقوف على أطلال المندثر وما قوضه الزمن. هنا يحضرنى مقولة إن الروائى ذاكرة. تجربتى كإنسان نوبى ولد فى قرية من قرى النوبة القديمة بعد ثلاث سنوات من التعلية الثانية لخزان أسوان، لاحظ التأريخ بالخزان وحركة النهر. ربما لا يعرف كثيرون ماذا يمكن أن يكون عليه التعامل مع النهر من قبل قوم أنبتهم النهر وهم أنشأوه؟.. وأى نهر؟ إنه نهر النيل. لا علينا من سرد حياة الإنسان النوبى النهرى ولا نظيره المصرى الشمالى النهرى. ماذا يعنى أيضًا عندما يتدخل الإنسان فى تغيير المجرى، أو إقامة السدود؟ ما التأثيرات المتداعية من جراء تلك العمليات التشريحية فى جسد النهر؟.. فى الجغرافيا.. فى المناخ فى اندحار قرى وإزالتها من الوجود.. زحف بشرى نحو التلال والهضاب.. هجرة تتدفق نحو الشمال بحثًا عن الرزق، الذى أصبح لا وجود له.. فالنهر هنا أصبح ضنينًا ويجف كرمه. إنها رحلة هجرة شبه جماعية اختيارية وقسرية معًا. وتصبح القرى فوق التلال يحوطها المحل والرمال، تغدو مخزنًا للعجائز من الرجال والنساء والمرضى منهم وكذلك الأرامل والمطلقات والعوانس.. مخزون من الحطام البشرى.
وفى اكتساح السد العالى لكل ما تبقى من ذلك الحطام، تطرح حياة جديدة ومختلفة، وتنبت قرى كئيبة فى موقع كأنه العقاب على عشقهم للنهر. فى وادى «النقرة» (انظر للاسم... النقرة) نقرة القيالة. ولتنهار كل العادات والتقاليد والأغانى وكل ما ارتبط بالنيل.
يندثر هذا التراث، وتعيش القرى النوبية فى كوم أمبو وادى النقرة حاملة اسماءها ولكن لا تحمل

شيئًا من روحها أو حياتها.. مسلوبة الروح نكاد نجد نوبيين وهم ليسوا كذلك.. لا سلوكًا ولا عادات.. إلخ تجربة الإنسان النوبى تجربة مختلفة تمامًا عن أية تجارب لفئات أخرى من مكونات نسيج الوطن. هذه الخصوصية ليست واقعًا وجغرافيًا فقط. إنها حضارة كاملة معشوقة فى الحضارة المصرية القديمة، التى ذابت فيها الحضارة الرومانية والقبطية والإسلامية...

وظلت النوبة وحدها بعدما اندثر الإنسان الفرعونى القديم إثر الاكتساح الرومانى ظل النوبيون هم وحدهم الذين يحملون عبق تلك الحضارة...، وفى جذورهم وحدهم إمكانية أن تنبت شجرة هذه الحضارة بتطوراتها ورؤاها الحديثة... لكن كيف؟ هذا أحد الأسئلة المهمة.

ربطًا غير بعيد بما سبق هل يمكن أن يكون الأمل فى النوبة السودانية؟ فى وقت طرحت فكرة منطقة التكامل، وهى جنوب مصر ـ النوبة والشمال السودانى.. تمهيدًا لما يمكن أن يكون وحدة وادى النيل.

ندخل فى السياسة من حيث الحديث عن الرواية؛ وهل خلت رواية أو عمل فنى صادق من مضمون إنسانى وسياسى.. إلخ.

ما علينا.. وهكذا بالسد العالى ذهبت منطقة شاسعة تبلغ طولاً ٣٥٠ ك. م بين أسوان ووادى حلفا. غابت النوبة المصرية بالكامل.. زُفت للنيل.. كان النيل هو المصير.. وياللغرابة.. الذى أنبت هذه القرى والنجوع ومعها حضارة غنية وقدمها للوجود.. أشبعها حياة وخصوبة، وجاء الآن ليشبعها لثمًا حتى الغرق. لم تعد حتى أطلالا يمكن العودة إليها كما كان يعود العربى القديم إلى مرابط القبيلة بعد ارتحالها. إنها مكان لا يمكن أن يستعاد فى الواقع، ولكن بالحنين والتذكر والإمساك به كتابة، بعد تبدده، ولكنها أى النوبة ليست الجنة المفقودة. ورغم ذلك نحمل لها هذا العشق، فالتاريخ يؤكد حقيقة هى أننا لم نكن يومًا من الأيام ضمن خطة تحتضن الوطن وتشمله، كما لم نكن فى «أجندة» أية حكومة حكمت مصر، إلا بحملات ما أسموه التأديب والغزو والإخضاع.

ما علينا من التاريخ، المهم أن الإنسان النوبى مازال موجودًا، سواء فى مواطن الهجرة على طول الوطن وعرضه.. القاهرة، الإسكندرية، السويس، الإسماعيلية: وفوق كل ذلك مازالت لغته حية ويستعملها. أغانيه فى أفراحه، حدودة الموت عند الوفاة، أمثاله وأحاجيه وطرفه، ومازالت تحمل تراثًا وقيمًا وعادات وتقاليد شديدة الخصوصية مرتبطة بالنيل وروح الديانات التى اعتنقها طوال تاريخه المديد.. هى منظومة حياة كاملة.. فريدة وخاصة تحتل مكانة مهمة فى نسيج الوطن الواحد.. ما مدى العناية بها؟

ربما يكون جنوحى الإبداعى والقاصر على النوبة كجزء من معاناة الإنسان المصرى والذى يزيد عليه أنه اقتلع من جذوره، وقدم تضحية لم يقدمها سواه. ـ ولا مقارنة لها على امتداد تاريخ هذا الوطن.. وإن كانت هناك تعويضات ومساكن بديلة.. كل ذلك لا يساوى يومًا واحدًا يقضيه فرد منهم فى قريته القديمة.

هذه المرارة رغم التسليم التام بضرورة السد العالى لمجمل خطة التقدم والنهوض بالبلاد فى خطة تنميتها الشامل. وهذا ما انخرطنا وحاربنا من أجله عام ١٩٥٦.

متى تزول هذه المرارة؟

* كيف بدأت الانشغال بفكرة الكتابة؟.. سؤال مباشر واجهته عدة مرات، وكانت الإجابة واحدة.. بدأ الأمر كرغبة فى التقليد، والنموذج هو مدرس اللغة العربية الأستاذ عبد الله بركات طيب الله ثراه، حول كراسة التحضير التى كان يدرس لنا منها مادة «التعبير» إلى كتاب يحمل عنوان «التعبير الحديث» الغلاف ملون واسم الأستاذ بارز على الغلاف.

لم يكن الأمر بالنسبة لى وقتها بالبساطة التى يمكن أن توحى بها كلمة «حوّل كراسة التحضير إلى كتاب» أنا وقتها كنت صبيًا فى نحو العاشرة من العمر. حديث العهد بالقاهرة.. أتيت إليها ولم أكن أعرف كلمة واحدة باللغة العربية.. فعرفنى بالعالم الذى حولى هى لطفل صغير مندهش من كل ما يرى.. كل شىء جديد بالنسبة إليه.. لم يسبق رؤيته ولا سماعه ولا شمه حتى، تنثال عليه المعارف كالمطر فى كل لحظة كل شىء جديد.. ومع الوقت أصبح القديم محصلة ومخزونًا ومعرفة، ويذهب ليلتقى مع مخزون آخر ليكون معرفة أو معنى أو دلالة... الأستاذ عبد الله بركات حوّل كراسة التحضير إلى كتاب جميل باعه لنا بعشرة قروش.. أصبحت أمسك بالكتاب إنه ملكى.. أتصفحه وأدرسه.. أشم رائحة الورق

والحبر.. ولكن هل حقيقة هي ملكي.. أشعر أن الأمر ليس كذلك.. إنه كتاب الأستاذ عبدالله بركات وليس كتابي..
ولكن ما المطبعة وكيف تعمل وكيف تحول الخطوط اليدوية إلى حروف منسقة.. إلخ مئات الأسئلة.
وفي ذروة تحدياتي لتعلم العربية وإتقانها كانت محاولتي الأولى لأن يكون لي كتاب. وهذه قصة لا داعي لسردها هنا. هكذا كانت بداية محاولتي لأن يكون لي كتاب.. ومازلت أحاول في كل كتاباتي التي صدرت أن يكون لي كتابي الخاص.
* منارة أخرى في الطريق إلى ترسيخ فعل الكتابة: مدرس التربية الفنية في مدرسة المعادي الابتدائية.. في الأربعينيات من القرن الماضي.. الأستاذ عبد العزيز البكلي طيب الله ثراه.. كان مدرساً غير تقليدي. كان ذا تأثير بالغ في تنمية «التخيل» في عقولنا ونفوسنا. كان يدفعنا دفعاً لأن نبحث عن أدوات ووسائل وخامات غير تقليدية في تشكيل المجسمات في حصص الأشغال. على سبيل المثال، نقوم باقتطاع جذوع الغاب من حواف الترع والمصارف في المناطق المحيطة بالمدرسة، يطلب من كل واحد منا أن يمعن النظر في قطعة الجذر الذي يحمله، وأن يقلبها بين يديه جيداً، وأن نتأمل ونتخيل أشكالاً توحي بها إلينا، وعندها نبدأ في الحذف والإضافة مستخدمين أدوات النجارة في الوصل إلى الجسم الذي تخيله كل واحد منا.
* منارة أخرى: الأستاذ المحترم عمر عبد العزيز أمين.. ناشر ومترجم روايات الجيب. لا يوجد روائي مصري من جيل الخمسينيات والستينيات ولم تكن بداية القراءة هي روايات الجيب.
حسب عمر عبد العزيز أمين الدور العظيم الذي أداه ذلك الشيخ الذي لقيته وتعاملت معه وكان في الثمانينيات من عمره.. طيب الله ثراه.
* منارة أخرى.. سور الأزبكية ودار الكتب بباب الخلق. سلسلة روايات الهلال ـ سلسلة كتابي لحلمي مراد ومطبوعات كتابي...
* قبل كل ذلك أسئلة أولية في زمن الطفولة البعيدة في النوبة القديمة. والدي الغائب في الشمال سنوات طويلة. ملامحه التي أتذكرها بصعوبة وهي دائمة الهرب.. الأفول والظهور في مراوغة مؤلمة.. ماذا عنه؟ ومتى سنراه؟.. هل سيعود أم سنذهب نحن إليه؟ هل يحبنا؟
والموتى أين يذهبون.. لقد ماتت جدتي وأنا ألعب على حجرها.. ولم أكن أعرف أنها تموت..
والمسافرون للشمال لا يعودون كما لا يعود الموتى..
* فعل الكتابة:
فجأة وجدتني غارقًا في كتابة قصة.. إنه فعل في غاية التعقيد.. تنفجر فكرة قصة في ضوء فسفوري يتلاشى سريعاً، بعضها في بعض الحالات النادرة تظل متماسكة.. تقاوم وتستمر.. وأراها تكتب نفسها، يمدها بروئ تتدفق لا أدري من أين؟ نأتي كأنما في أعماقي قطب ممغنط يجذب إليه بإرادة المعادن المتنوعة كلها لتندمج معاً في كيان واحد متسق كسبيكة واحدة.
تنتهي في جلسة واحدة.. أما الرواية.. فأمره يطول.
قناعتي الخاصة أن الكتابة فعل إبداعي من روح الله.
«وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة».
وطالما أن الإنسان هو خليفة الله في أرضه.
وطالما أنه الكائن الوحيد الذي صاغه الله بيده ونفخ فيه من روحه.
فإن الإنسان يكون لديه القدرة على الخلق والإبداع.
إن خليفته في الأرض به قبس الخالق المبدع الأعظم.
ولذا فهو مؤهل لأن يبدع ويخلق، ويعيد صياغة الوجود في الخيال أو في الواقع بغية تغييره وتطويره، وصولاً لأن تأخذ الأرض زينتها وزخرفها. إنه وعد إلهي للأرض.
«حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً» سورة يونس.
الإنسان الخالق المبدع هو الذي يجعل الأرض مزخرفة ومزينة..
وبإبداعه وخلقه ظن أنه قادر عليها.
لذا فإن كل إنسان.. كل إنسان على الإطلاق لديه القدرة على الخلق فقط ما يميز الفنان أن لديه مع القدرة الإرادة والحلم.
ولذا فإنني موقن بأن الفنان الحقيقي هو الخليفة الأكثر قرباً من الله.
إنه بإبداعه يعزز الخير والحق والجمال، بانياً صروح العدالة وسيادة الإنسان الحر، متآخياً مع الطبيعة لا معادياً لها، متسقاً مع وحدة الوجود.■

الرواية فردوس العصر

فتحى إمبابى

كان الرب يسير فى الجنة يتفقد العالم الذى أبدع صنعه، عندما وجد آدم؛ البشرى الذى خلقه يتوارى عنه بعد أن اكتشف عريه، وقد أخذته المرأة الأولى حيث تعرفا معًا على جسديهما وارتكبا الطبيعة أو ما يقال الخطيئة. ولأن آدم فعل ما تمليه عليه طبيعته التى جبل عليها، أحل عليه العقاب، وطردا معًا من الجنة إلى الشقاء والعذاب، حيث ألحق بهما طبقًا للرواية التوراتية عقوبة الموت؛ قال الرب"موتا تموتا".

فى الأسطورة وفى الدين، فى كل صنوف الميثولوجيا ظل الإنسان يحلم بالعودة إلى الجنة التى طرد منها؛ إنها المعادل للعذاب والشقاء الذى ألحق به، وهى الحلم الذى كانه يومًا. والمأوى الذى يتمنى أن يضمه فى عالم ما بعد الموت.

اليوتوبيا؛ حلم آخر بفردوس أرضى صاغه فلاسفة ومصلحون اجتماعيون، هذه المرة ليس فى عالم الغيب، بل فى العالم الواقعى المعاش.

لكن حياة البشر أيًا كانت حقيقتها، كما يرى إ.م. فورستر(*) تتكون من حياتين: الحياة فى الزمن، والحياة بالقيم، وسلوكنا يخضع للاثنين. وما تفعله الرواية الانشغال "برسم الحياة من خلال القيم" لقد جبل البشر على الرغبة فى تحقيق حلم إنسانى بسيط؛ السعادة فى عالم من الشقاء المفرط والقسوة غير المبررة، فى مناخ موبوء بانحطاط القيم، ومن قلب هذا الانحطاط وعلى مدار التاريخ عكف مفكرون وأنبياء ومبدعون وفلاسفة عظام على بناء منظومات سياسية ودينية وفلسفية تهدف إلى تحسين وتعديل شروط ومعايير ميزان القيم.

الرواية فردوس العصر:

ترجع القيمة التى حازتها الرواية فى العصر الحديث كونها الفن الذى ينصب موضوعه على الإنسان بامتياز، هذا الفن الساحر الذى تبدعه المخيلة البشرية عن آلامها ومعاناتها لتجعل منه فردوسًا تهرب إليه كى تخفف من وطأة واقع مرير، ترى فى حياة أبطالها وشخوصهم عالمًا موازيًا يعبر عن توقهم للخلاص من هذا العالم المقيت، ودليلا يدلهم على علامات مضيئة، ويحمل فن الرواية امتيازه الخاص الكامن فى سحره النابع

من الجدل الذى تصنعه بين وقائع الحياة الفردية وبين ذاك الفردوس الذى تهيئه لحظات القراءة المتعة والآثار المفعمة بالجمال الذى تخلفه فى وجداننا الذى هو لأول مرة حالة معاشة، إنه حالة إشباع غير ناجم عن وعد لاهوتى أو كهنوتى، وهو ليس يوتوبيا لم تتحقق قط دعى لها فلاسفة ماديون ظنوا أن تحقيق عالم يتحكم فيه العقلانيون أو سياسيون يهدفون لفرض نظام يتوخى عدالة مفرطة وعد ممكن الحدوث فى عالم مادى، هو منذ لحظته الأولى مبنى على عدم الاتزان، أنه الفن الذى يوفر حالة إشباع نفسى تتجذر فى وجداننا وتعيش معنا زمناً طويلاً، يؤثر على موقفنا من الحياة بل يغيرها، فهو يدفعنا دوماً للارتقاء بنا فى سلم القيم النبيلة، إنها البلسم السحرى الذى نفهم به طبيعة التجارب الإنسانية التى يصنعها أبطال إشكاليون يعيشون حياتهم فى لحظة معاشة من الحزن أو الألم، من الصراع المميت فى البحث عن السعادة أو الإشباع النفسى والجسدى طبقًا لتعرجات القيم، فى الإمساك بإجابة على هذا السؤال الأنطولوچى حول معنى الوجود، والسبب الذى نحن عليه بالأمس والآن وغدًا. لهذا لن تكف الرواية عن أن تصدر إلينا أبطالاً يقفون ضد تيار العادة، أبطال معادون للوسطية ورافضون للقناعة بسلوك منحط، أبطال يطالون الشمس ويحاكمون السماء، ويرفضون الخضوع للسفلة والأوغاد أصحاب الأيدى الملوثة بدماء البكارة وإجهاض الحلم بالأمل. أبطال تراجيديون؛ لأنه قد عن لهم يومًا أن يسألوا ذاك السؤال الفاصل فى حياتنا "لماذا؟"

الروائيون يقومون على فعل الخلق:

فردوس الرواية على عكس حقل البيلسان المصرى القديم، أو جنة الرب ليس مكان ولا زمان مفارق للبشر، إنه قائم بين ظهرانيهم وآلهته ليست كما آلهة الإغريق يعيشون فى مكان مفارق على قمة جبل الأوليمب الإغريقى، إنها يوتوبيا العصر، فردوس الانتلجنسيا من النخبة المثقفة، والروائيون آلهة نصبت على عروشها بفعل الموهبة والإرادة على الخلق؛ لهذا يسيرون بين أرجائها وهم يتيهون خيلاء واعتزازًا يتابعون مخلوقاتهم المشوه برفق وحنو وحب، يملؤهم شعور تواضع والأسى؛ لأن دوافعهم الكبرى أن تتحول مخلوقاتهم لبشر سعداء. فمن أين يصنع الآلهة؟

من أين وكيف يصنع الآلهة؟

الألم مصنع الروائى الأول. ليست القراءة ولا الموهبة ولا الثقافة، لكنه الألم. هذا هو جحيم المبدعين العظام. فى هذا المصنع إما أن يتحول المرء إلى الجنون أو المرض النفسى أو يستطيع التغلب على هذا المصير المؤلم، بأن يحول دوافع جنونه إلى واحة من الحياة بين مفازات بشر تعساء.

تشق الفضاء صرخة طفل صغير يسأل الرب أولا "لماذا عالمك الذى خلقته يفتقد العدل، وعندما لا يجد إجابة هنا بالضبط يؤسس موقفه الأنطولوجى من العالم "إنه يكسر قيود عبوديته لكائن من كان، مؤسساً أولى ملامح حريته" إنه يغادر وربما إلى الأبد عوالم كانت تأسره. لقد نبت لديه أجنحة ستحلق به عاليًا، لقد صار "حرًا"، أولا ثم ها هو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمعايير القيم النبيلة. بعدها ستتعدد الأجنحة. ذلك أن سؤاله الوجودى عن العدالة لن يجد إجابة، لهذا سوف يطلق صرخته الثانية إلى الكون الفسيح لتعود أسئلته محملة بصدى من الخواء، وهو إذا كان صاحب إرادة حديدية ويمتلك بصيرة نافذة لا تسأم البحث فى الأشياء وطبائعها وماهيتها الغامضة، سوف يعيد أسئلته لعالمه المحيط، إلى الوجود العيانى الواقعى؛ إلى الطبيعة المادية والاجتماعية، مسائلا الوجود المطلق "لماذا يفتقد الوجود العدل". إنه بناء مادى بالضرورة.

ولأنه لن يقبل بإجابات الجدة العجوز عن الأشباح وعالم العفاريت والجن، ولن تشبعه حكايات الشيوخ ومغنى الربابة عن أبطال وفرسان أسطوريين. فقد صار مادى التفكير، جبل على التقصى، فى اختيار مبكر لموهبة تدفعها إرادة قهرية لا راد لها، لهذا سينكب على القراءة بنهم لا يعرف الملل ولا التعب، وسوف تأخذه الكتب إلى عوالم

بشرية لا متناهية التنوع، فمن عوالم الميثولوجيا وأساطير الشرق والغرب، وإيزيس الربة الساحرة والأم العاشقة وعشتار ربة الجنون وحورس صاحب العين الذهبية والإله راما ذو الأذرع السبعة وهيدار وتاجها المكون من غابة من الثعابين وديانا ربة القوس ورحلات السندباد وعالم ألف ليلة، ثم عودة إلى فجر الضمير الذى خلقته أم الحضارات القديمة، لتبدأ شفرة الحياة فى فك ألغازها لقد شرعت المعرفة تكشف عن مفاتنها.

فردوس الرواية فردوس بلا سياج، وهو الأمر الذى يغرى الكثير بعبور الحد الفاصل بين أن تكون قارئًا مطلعًا بشغف على ما يخلقه آلهة تحلق فى فضاء التشكيل الجمالى والأسلوبى إلى أن تصبح روائيًا وأن تشرع فى خلق عالم روائى.

فإذا كان موهوبًا بحق ستنبت له بالضبط فى نفس المكان الذى تنبت فيه أجنحة الحرية أجنحة الخيال المقدسة، ليصعد مع شكسبير ودون كيشوت وجوركى والحرب والسلام والجريمة والعقاب والأحمر والأسود ومدام بوفارى ومائة عام من العزلة وحفلة التيس والعطر والثلج إلى فضاء الأسطورة، ويسافر مع رع رحلته المقدسة مع الشمس ليعيد مع أوزير رحلتى الموت والميلاد.

وبين الفلسفة والإنثروبولوچى وعلم النفس والتاريخ وعلوم الحرب والاقتصاد السياسى سيفارق الروائى العالم ليحفر فى طبقات البشر طبقة تجلوها طبقة ليعود صاعدًا طبقات السماء ويسمو سموًا يتلوه سموًا، مضمخًا بعطور الألم الإنسانى والجرح العميق للبشرية الذى لا يتوقف عن الاتساع لينضو عنه القبح والقيح وسط الحروب والصراعات الدولية والطبقية والمهانات التى لا تنتهى. حتى تأتى اللحظة الفاصلة.

لدينا إله:

ففى اللحظة التى يقرر فيها شخص ما أن يمسك بالقلم ويكتب على اللوح حياة من عندياته، من مخزونه السحرى من التجربة العميقة والمعرفة والخيال. أن يخلق بنفاذية فائقة عالمًا يحدد فيه مصير أبطال مجهولين فى عالم يتسع بلا توقف، عالم مفتوح على احتمالات متعددة لا نهائية، يصير لدينا إله..

إن مهمة الروائى لا تتوقف عند حدود الحقائق المعرفية الراسخة فى لحظة ما والتى هى نسبية بأى حال من الأحوال، ولكنها تتجاوز ذلك بما تطرحه على الواقع المحكوم بقانون السببية بذاك السؤال المقدس؛ لماذا؟

لماذا تخلت "آنا كارنينا عن زواج مستقر لتخوض تجربة عشق تنتهى بالانتحار تحت عجلات القطار".

ليست الإجابة فى تعداد الأسباب الاجتماعية والنفسية ومدى الإشباع الجنسى الذى تحصل عليه من زوج صارم محافظ تقليدى يكبرها عمرًا.

الإجابة هى فى عدد النساء اللائى قررن أن يغادرن عالمهم المستقر ليتبعن خطاها هى "آنا كارنينا" رغم النتائج المعروفة لديهن سلفًا. الإجابة تكمن فى التغير الذى تأثرت به منظومة القيم بعد أن تخلت آنا كارنينا عن الحياة. هذا لم يكن انتظارًا للحصول على جواب منتظر، ولكن كان الخروج لفعل ما.

والأمثلة لن تتوقف، فمن هم مئات الألوف من الشباب الذين أعادوا تقيم أمهاتهم بعد قراءة رواية مكسيم جوركى "الأم" وكم هم عدد الذين قرروا الخروج للقتال من أجل قضايا نبيلة بعد قراءة روايات من طراز الزحف الطويل والأمل ولمن تقرع الأجراس، أو المشاركة فى اغتيال دكتاتور أحال حياة شعبه للجحيم بعد قراءة رواية الأشباح و"حفلة التيس"

عقيدة الروائى الإنسانية:

الغالبية العظمى من الروائيين يميلون لاتخاذ موقف اجتماعى ضد الظلم الواقع على البشر، وهم يقفون موقفًا صارمًا بجانب الحرية الإنسانية، إنهم ميالون بحكم طبيعة عملهم لتفهم الدوافع البشرية، ولهذا فهم عادة ما يتابعون من خلال قانون السببية الدوافع التى تجعل البشر تسلك سلوكًا إجراميًا أو فاضلا، ولهذا يقدم لنا فيكتور هوجو جمال الروح وهو يتخطى القبح الشكلى، فنرى أحدب نوتردام

يعكف على إنقاذ إزميرالدا الغجرية الصغيرة من سخط العامة والغوغاء، ونرى في رواية "اسم الوردة" سلسلة جرائم تجرى داخل دير ذى طبيعة مقدسة، حيث المكان يمتنع عليه أن يكون محلا للخطيئة، فالذين اختاروا الرهبنة، قرروا عن إرادة التضحية بالناسوت في سبيل اللاهوت محبة في الرب، فكيف يصبح المكان المكرس للعبادة محلا للخطيئة، لكنه الشيطان كما تحكى لنا الوقائع قادر على أن ينبت بذوره حيث لا ينبغى.

الروائى عابر للأسطورة عابر للدين للعقيدة السياسية للأيديولوجيا بأنواعها؛ بلزاك الملكى كان أكثر الكُتَّاب عداء للبنى القديمة تولستوى الكونت ابن الطبقة الأرستقراطية كان ثوريًا اجتماعيًا تخلى عن أرضه ووزعها على الفلاحين بعد أن حررهم من قانون القنانة. ورغم أنه يمكن القول بأن غالبية الروائيين يميلون لتبنى أيديولوجيات اليسار، وأن هناك الكثير، منهم يساريون أو اشتراكيون اجتماعيون، لكن الروائى أكثر تحررًا من أن تسيطر على أفكاره أيديولوجية ما، إنها تشله وتمنعه عن الفهم.

عقيدة الروائى هى الإنسانية فى تطور منظومة قيمها النسبى، فالزمن التى تخلق فيه تقاليد الفروسية الإقطاعية الطاولة المستديرة لنبالة الملك آرثر، ليس هو الزمن الذى يكتب فيه سرفانتس رائعته "دون كيشوت"، حيث تصبح السخرية من هذه التقاليد عالم الرواية الرئيسى، والمسافة التى قطعتها البشرية فى تمردها على البناء الرجعى الدكتاتورى الواقع بين الجماليات التى تقطر بالشفافية لـ "بافل" البطل المنتمى للحزب الشيوعى الروسى فى رواية "الأم" لمكسيم جوركى، وبين شخصية أخرى تبكيها لفرط جمالها ورقتها، رغم كونها تبدو ظاهريًا على النقيض من شخصية بافل، إنها شخصية "نجيب"؛ فى رواية الثلج لأورهان باموق. وهى الشخصية التى تتمسك ببراءة مفرطة بهويتها الإسلامية بينما يكون القاتل فنانًا جمهوريًا مهووسًا يعتنق أيديولوجية قومية علمانية. إن القواعد الخارجية تنقلب، لكن الدوافع النبيلة تبقى كما هى، وكأن الرواية تريد أن تقول لنا إنها فن يتفوق - ليس فقط على الأيديولوجيا، ولكن على الحياة نفسها. وهو فن يكشف نسبية العقائد، حيث الجرائم ترتكب أحيانًا باسم الدين مرات، وتحت ادعاءات الأيديولوجيات مرات عديدة مهما ادعت براءتها. وكأنها تبشر دائمًا بإنسان قادر على تفهم النسبية لتبق الكرامة الإنسانية والعدالة والحرية.

والحقيقة أن عمل الروائى يتوقف عندما يقرر أن يتلاءم أو يتوافق مع النظام السائد، أو السلطة الحاكمة أو أن يصبح فنانًا يعمل لحساب دكتاتور أو حزب أو طبقة؛ أرستقراطية كانت أو برجوازية. إنه مجبول على أن يكون حرًا لا تأثره سلطة أو عقيدة، إنه مجبول على تقصى حالة عدم الاتزان الاجتماعى والإنسانى. لهذا لا يستطيع أن يركن لحضن الطمأنينة ورفاهية الرضا بالواقع، ومن ثم الوقوف فى طابور العطايا والهبات والمنح، والرضا السامى من قبل دكتاتور أو شيطان، إنه إله يعلم أنه فى هذه اللحظة تتشكل عوالم الخيانة، والآلهة لا تعرف الخيانة.

عقيدة الروائى الإنسانية أما قانونه فهو الشرف

هل يصح أن تكون الآلهة بلا شرف أو قانون أخلاقى، يرى لوكاتش أن الرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية. ولكن وعلى غير المعتاد وفى ظاهرة غير مسبوقة فى تاريخ الفن، يسلك كثير ممن يحسبون على هذا الفن الإنسانى العظيم "روائيون أو نقاد" سلوكًا مشينًا لا يمت للشرف بصلة، حيث تختلط المصالح الشخصية بالسياسية، لا يتوقف الأمر عند حدود دعم سياسات بعينها، ولكنه يمتد للاستجابة لمصالح تتحرك على مسرح السياسة العالمية، لن ينسى التاريخ ذلك، فالأثر الناجم عن هذا النوع من التواطؤ خطير للغاية، هنا يتم تشويه الضمير الحى للأمة، هنا يتم ممارسة نوع من الخداع المشين، هنا يطل العار من خلف رايات النبل، هنا يساهم هؤلاء فى إضعاف قدرة الأمة على المقاومة ضد الأخطار الداخلية والخارجية.

فهل هناك عقيدة أخلاقية للروائى، هل ثمة كود للشرف الروائى، نعم فإذا كانت عقيدة الروائى هى الإنسانية، فقانونه هو الشرف.

الروائى لا يساوم بحريته، عندما علم هيكتور مروض الخيول بنهايته المأسوية على يد خصمه، طلب من أخليوس ألا يمثل المنتصر بجثة المهزوم، لكم أخيل إجابة ببساطة وشرف أيضاً "إن الأسود لا تساوم البشر." فهل يساوم الآلهة ؟!

كذلك الآلهة لا يساومون نظام حكم أو رئيس دولة أو رجل دين شيخاً أو قساً، ولا ينافقون زعيماً قومياً نبيل المقصد أو فاشى النزعة أودع أحرار وطنه فى غياهب السجون والمعتقلات. أو قائد حزب يسارى أو يمينى أو كيفما يكون، فكيف بسفير دولة أو مؤسسة تحتل جيوش دولتها بلادنا ويمثلون بأشقائنا.

الآلهة تنتظر من رعاياها تقديم البخور فكيف باستجداء الهبات والمنح والعطايا من مليارديرات ورجال أعمال ملوثة أموالهم بدماء الفلسطينيين، وما البال بمسئول كبير فى مؤسسة أو رئيس تحرير جريدة قومية.

الروائيون يقدسون البسطاء والعامة من البشر التعساء ويعظمون من المفكرين الأحرار، والأبطال والمستقيمين والحكماء والبسطاء والدهماء والضعفاء والفقراء والنساء والملونين وأصحاب الأقليات، إنهم عاشقون لأوطانهم وقومياتهم ولا يمكن لهم بأى حال من الأحوال أن يتواطؤا مع أعداء أوطانهم فهى الخيانة. وهم يدافعون عن عقيدتهم الإنسانئة حتى الموت. هذا هو شرف الروائى.

لهذا لا يقبل الروائى ولا تقبل الروائية أن يسعى لتلبية سياسات جهاز أمنى، أو أن يكون أو تكون فرداً فى عصابة يقودها بلطجى أو أنصاف الموهوبين، أو تابع لمؤسسة يديرها مثقف بروح رجل الأمن. ولا يمكن لروائى أن يطلب حق الاعتراف من خلال وصية براءة يمنحها له جنرالات مكتب مكافحة الأدب. هذا ليس فردوساً لفن الرواية النبيل ولا جنة للآلهة، ولكنه جحيم فظ للوشاة وعالم للبغاة، وكيف يكون الروائى طاغية أو سفاحاً للبراءة.

أهم أخلاقيات الروائى التواضع فهو إنسان مبدع صاحب خيال جبل نسيجه من الألم لهذا فهو من موقع القوة يرفض أن يكون بغياً، يساهم فى الدفاع عن حرية الموهبة وجماليات الإبداع وخلق المناخ المناسب لانطلاق المخيلة الابتكارية لآفاق لم تطل بعد، إنه يرفض أن يشارك فى منظومة يقودها سفهاء، يتربعون على مقاعد صحفية أو مؤسسية، ويمارسون أفظع الجرائم، وهم يتخفون وراء لقب "روائى أو الشاعر أو مثقف" يكرسون قوتهم فى تطويع المواهب الشابة لأغراضهم، ويبقون عليهم داخل منظومات معادية للإبداع أولا وللإنسانية ثانياً، وللوطن ثالثاً. وليس هناك أسوأ من تدمير الموهبة وتلويث الجمال الإنسانى وجعله عرضة للضغوط التى يخلقها عالم النفوذ والمغريات.

فردوس الرواية مثل الجنة يضم البشر كما يضم كافة الكائنات والمخلوقات، وبها أنهار وبسط وملائكة، فأين يكمن الشيطان. ■

الهوامش

(*) أركان القص.

أكتب الرواية . . إذًا أنا موجود

بقلم : فؤاد قنديل

في أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ الثقيلة، وأميل - بناء على مجرياتها - إلى تسميتها اجتياحًا، لأنها لم تكن معركة ولا حربًا، وإنما اقتحام للطائرات الإسرائيلية وتحطيمها الطائرات المصرية في مرابضها، ثم وصول القوات البرية إلى قناة السويس وتدخل الأمم المتحدة لوقف إطلاق النار.

في أعقاب هذا الاجتياح، بل منذ لحظاته الأولى التي رأيتها بعيني عانيت أحاسيس غامضة، وسيطرت على روحي انفعالات شتى ومتناقضة بسبب حبي الشديد وإعجابي البالغ بشخصية عبد الناصر ذات الوهج الأسطوري والحضور الراسخ لمعاني العزة والكرامة ومواجهة الكبار، ومحاولاته المحمومة لبناء مصر الحديثة، مقارنة بالتسيب البشع والاستهتار، الذي أفضى إلى ما يشبه الضياع الكامل في سقطة درامية وتاريخية صارمة.

كنت أكتب قبل ذلك القصة القصيرة، وقد حاولت الكتابة على مدى عام أو يزيد، فلم تثمر محاولاتي الخالية من الروح والدافعية إلا قصة واحدة وباردة، تفتقد البنية المحكمة والنبض الملهم. . لم تبق غير أيام بين يدي حتى أسرعت بتمزيقها، وقد فعلت ذلك كثيرًا في قصص لم تكتمل آنذاك.

فكرت في الرواية لأول مرة، فقد أحسست أنها قادرة على ترميم أعماقي ولمّ أشلائي، وانتزاعي من حالة الفقد والخواء. . وكان منطقيًا - ولست أدري ما علاقة المنطق بالحالة - أن أفكر في السويس كمكان تنطلق منه أحداث رواية، تصورت أن تغوص في أعماق شخصيات تسعى نحو الخلاص ومن بينها فتاة أحبت شخصًا جديرًا بالحب، لكنه مع أحداث العدوان الضاري على المدينة وأهلها اختفى، وكان عليها أن تبحث عنه واسمه جابر واسمها أشجان، إلى أن عثرت عليه أخيرًا - بعد تهجيرها وكل أهل السويس تقريبًا إلى مدن أخرى - يقود جماعة من المناضلين في سيناء لمقاومة العدو.

كتبت رواية أشجان عامى ١٩٦٨، ١٩٦٩، وأبقيتها معى عاماً أعود إليها كل فترة، أقربها وأبعدها، باحثًا فيها عما يمكن أن يطيل من عمرها ويجذب إليها القراء والنقاد، حتى قرأها صديقى وزميلى فى قسم الفلسفة حمدان جعفر الذى كان مثقفًا، نهم القراءة يمنى نفسه كل يوم ببدء مشروع صغير للنشر، عازمًا على أن تكون «أشجان» أول إصداراته، لكنه بعد عام اختفى، ومعه الرواية، وعلمت أنه سافر إلى السعودية ليجمع بعض المال، ولم يعد إلا بعد سبع سنوات، وأسس دار النشر، وما لبث أن أوفى وعده، ولكن بعد أن تركنى للغضب والأسى، لولا الأيام وصروفها، فمن أوجاعها أحيانًا ينبع ما يطيب الأدواء.

توازنت بعد الرواية حالتى نسبيًا وعدت إلى القصة القصيرة، إلى أن كانت انتفاضة الشعب فى ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧، الذى أعلن الشعب خلالها بكل فئاته رفضه لسياسة الاستلاب، وأكد بثقة أنه لن يسمح تحت ستار نصر أكتوبر ـ وهو صانعه ـ أن يؤمر فيطيع، وأن يحرم فيرضى، وأن يداس فيشكر أو يتحمل.

عندئذ عدت للرواية فكتبت «السقف» لمواجهة القهر وألوان الطغيان.. بعدها «الناب الأزرق» لكشف الاستغلال واستنزاف إمكانات الشعب، لكن حرب أكتوبر كانت تراودنى كثيرًا وتطاردنى، حتى كتبت «موسم العنف الجميل» التى لم تكن تصويرًا للحرب بقدر ما كانت محاولة لاستعادة روحها الملهمة.

دون أن أقصد تحركت القصة والرواية لدى بميل كبير نحو المجتمع وقضاياه السياسية والاقتصادية، انطلاقًا من تربية سياسية جرتنى إليها متابعتى المبكرة منذ العاشرة من عمرى لأحداث ومعارك الثورة المصرية.

فى هذا الإطار كتبت رواية «عشق الأخرس» التى تناولت شخصية قاسم الولد الذى خلق ناطقًا وفقد القدرة على الكلام وهو يحاول استنقاذ أمه (أمته) وهو وإن فقد حرية التعبير وأدواته فلم يفقد الحس ولا البصيرة وهو يواصل بالوعى والحب فضح المفسدين الذين امتلأت بهم البلاد بعد حرب أكتوبر.

ثم جاءت «شفيقة وسرها الباتع» و «عصر واوا» و«بذور الغواية» لترصد رياح التغيير وعواصفها التى اجتاحت قرى مصر ومدنها بالانفتاح الأحمق وآلياته البشعة، حيث انتزع القيم وروّج للأقنعة ذات البريق الزائف، فاتحًا كل الأبواب أمام النفعية الشرسة التى مضت تنهب بلا رحمة وتنسف دون هوادة لتبنى صروحها الشيطانية.

وظللت مؤرقًا بالتدخل الأمريكى فى المنطقة العربية، التى كان يسعى الأمريكيون لامتلاكها بعد الحرب العالمية الثانية إلا أن عبد الناصر كان لهم بالمرصاد، وانفتح الملعب كاملاً لهم على يد السادات، فكتبت «روح محبات»، وعدت إلى الواقع المصرى، الذى واصل ترديه وشهد تباعد الشقة بين طبقة عليا وطبقة دنيا، حتى توارت الطبقة الوسطى بما فيها شريحة المثقفين فكتبت روايات «حكمة العائلة المجنونة» و «قبلة الحياة» و «رتق الشراع». وعن الإنسان الفرد، جاءت «الحمامة البرية» لترصد حالات من الحب والزواج، وعلاقة الرجل بالمرأة، وماذا يعنيه منها وهو واقع فى اختيار صعب، بين الجمال والغرور، الأخلاق أم العقل، وأعقبتها «أبقى الباب مفتوحًا» التى تلعب على علاقة الرجل بالمرأة وقيام الجنس بدور البطولة.

خمس عشرة رواية على مدى أربعين عامًا ـ تعد ـ من حيث الموضوع ـ شهادة كاتب على وطنه، شهادة صادقة تمتح من تجربة حية ورصد دائم لما تتفتق عنه الأحداث، وكان فيها قدر كبير من الاستشراف، وإن كان الباب دائمًا مفتوحًا للأمل الذى تعطله قوى الجهل والنفعية المقيتة.

لكن هذه الشهادة كان يجب أن تكون فنية وجمالية فى الأساس، فلا معنى لأن تقوم الرواية بالتأريخ، فغيرها أقدر، لكنها تصبح الأهم والأجدر إذا امتلكت الرؤية الفكرية والفنية وتألقت فيها روح الحياة وتجلياتها عبر أنساق وأدوات جمالية.

وتكشف البداية ذاتها عن ولع الكاتب أو على الأقل انتباهه، وهو لم يزل فى الرابعة والعشرين من عمره لأهمية الشكل، فيكتب «أشجان» بطريقة الأصوات، التى لم تكن قد عولجت فيما أعلم إلا على يد فتحى غانم فى «الرجل الذى فقد ظله»

و «ميرامار» لمحفوظ التى لم أقرأها حين صدورها عام ١٩٦٧، وتيسر ذلك فيما بعد.

كنت أستشعر أو أكاد أطمئن ـ فى حدود قراءاتى ـ أن الواقعية هى السائدة، وأن الرومانسية فى انحسار، وهنا نط السؤال وثار.. وماذا ستقدم من جديد؟.. لكن الإجابة أيضاً عسيرة، لأننى فيما أظن لا أملك فرض الشكل أو ابتكاره فى المجهول، فلكل موضوع شكله، الذى يحدده ويتصور ملامحه من خلال بوتقة الكاتب المتمرس، ولكن التأمل هو الأب الحقيقى للإبداع، ومن لا يتأمل لا يبدع.

اكتفيت بتأمل الواقع الذى سلمت له نفسى، وطمحت إلى نقله إلى الرواية والقصة، ومن ثم ساعدنى الواقع والتأمل على اختيار الشكل، فالواقع كشف عن نفسه بالتأمل، فإذا هو أقرب إلى اللامعقول، خاصة فى السبعينيات فكتبت السقف والناب الأزرق عبر اللا معقول الرمزى، لأنى لم أمل إلى اللامعقول المحض والعبث الخالص. لكنى كنت أحياناً ما أضيق بالرمز والتحليق وأشتاق للمواجهة، إذ مشكلتى التى أعترف بها أنى مهموم بالواقع أكثر مما يجب على الأقل قياساً بغيرى، والواقعية مستنقع، كثيراً ما تستدرج الكُتّاب فى عكس اتجاه الفن.

الانفتاح ضربنى نفسياً وفكرياً بعنف، فنزلت إليه «بعشق الأخرس» و «شفيقة» و «عصفر واوا» و«بذور الغواية» لكنه كان يزداد شراسة، حتى يئست منه ومن الواقعية بكل أشكالها، وعدت إلى الفانتازيا فى «روح محبات» و «أبقى الباب مفتوحاً».. ذلك العالم الأثير الذى أجد فيه ذاتى.. حراً وعاشقاً ومتعبداً أصيلا فى محراب الفن، وفى الوقت ذاته أستطيع أن ألتقى بروحى؛ حيث نلعب ونتعرى ونحفر فى أثداء الحياة الأسطورية لنشرب رحيقها الغامض.

وحاولت أخيراً أن أجمع بين الاتجاهين.. فكتبت الرواية الواقعية بروح الفانتازيا فى «قبلة الحياة» و«الحمامة البرية» وكتبت الواقعية السحرية فى «كسبان حتة»، ومازلت فى دوامات لا تدعنى أبداً حتى أبحث عن الشكل الجديد تماماً.

أغلب الظن أنى سأظل على حالى فى الانتقال دوماً بين أغصان الأساليب، ومن غير الموثوق به إمكانية استقرارى على أسلوب فنى محدد أما المؤكد فهو غرامى باللغة العربية وجمالياتها، وسعادتى وراحتى فى استنطاقها وتفجير طاقاتها الإبداعية، وإذا كان ثمة جمال فى أعمالى، فاللغة لها فيه نصيب كبير، وهذا يحدث فى ذات الوقت الذى ألحظ فيه تراجع الاهتمام بها لدى العديد من الروائيين وكُتّاب القصة.

إن المحاولات الدائمة لاكتشاف المزيد من جماليات اللغة وقدرتها على التصور والتجسيد والتحليق وبناء عوالم وشرنقات تلف القارئ والواقع وتستهدف بلوغ أعماق روحه الشاعرة؛ لهو ـ فى زعمى ـ أحد المنجزات الأساسية للأدب العربى المعاصر إضافة لدوره فى اكتشاف الواقع والإنسان.

ومع أنى كنت مولعاً بالقصة فقد وقعت الرواية فى نفسى موقعاً حسناً، ووجدت فيها متنفساً عبقرياً لمعظم ما يخالج نفسى من آمال وأحلام تعبيرية، إنها الصورة المثلى لمعانقة أفكارى، وهى سبيلى الحميم للتواصل مع الواقع، وخلالها تتاح الفرصة لكل أشكال وتقنيات البوح، ولا نهاية لما تأمله من طموح.

لقد ارتبطت بها ارتباطاً عضوياً وحياتياً حتى أنى لأنظر إلى أغلب الأمور بعينيها، وكثيراً ما أفكر دائماً فيما يمكن أن يلبى حاجاتها. لأنها أصبحت حياتى وصانعة لحظاتى الجميلة» ومهربى والمعمل الذى تنضبط فى أرجائه كيميائى.

وبعد.. فليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الرواية العربية ـ لو منحناها الكثير من ذواتنا وثقافاتنا وإمكاناتنا، بالتشجيع والتجديد والنقد والمزيد من التجريب ـ لقادرة على أن تسهم بقوة فى إعادة تشكيل وجدان وفكر الإنسان العربى.

إن الرواية يجب أن تتقدم منظومة الفنون والآداب، بل والعلوم أيضاً فى مسيرة التنمية والتطوير وتحقيق نقلة حضارية تسمح بفك قيود المواطن العربى وإطلاق طاقاته الخلاقة وحرياته فى إطار متوازن ومنسجم من القيم النفعية والجمالية والإنسانية. ■

أصابــع البيانــو

سهير المصادفة(*)

ظللت أنظر إليه وهو مغطى بملاءة بيضاء فى غرفة مديرة المدرسة، كنت تلميذة صغيرة، وكان فى ركن مهمل مكتوب علية ممنوع الاقتراب" وعلى الرغم من توددى لمدرسة الموسيقى لتسمح لى بالعزف عليه إلا أننى لم ألمس أصابعه أبداً .. بيانو ضخم أصابعه البيضاء المكللة بالسواد تعوم فى ضوء ملائكى خافت فهل كانوا يظنون - وهم يمنعوننى من تعلم الموسيقى - أن الطرق على أصابعه سيخرج شياطين لن يستطيع أحد حبسها مرة أخرى؟!

أظن أن الشعر يمثل لى هذه المسافة المستحيلة بين أصابعى وأصابع ذاك البيانو فى ركنه المهمل، لعل الحروف تستطيع ملء فضاء العالم بموسيقى لم تسمع من قبل.

ما الذى يجعلنى إذًا أحاول ارتقاء درج ليست له قمة، كلما صعدت أجده لا يزال ممتداً فوقى كمسلة فرعونية تخترق سماء بعيدة ؟! ما الذى يجعلنى إذًا أدخل محارة ما بعد محارة - أثناء كتابتى لرواية جديدة - ليخزلنى الشعر مرتين، مرة لأننى لم أستطع وضع العالم كله فى شطر شعرى واحد - كما يفعل الشعراء الكبار - فينتهى أمر هذه الرواية وأمرى. ومرة لأن الشعر عاد ليتكئ على صفحات الرواية ورفض الإقلاع عنها.

كان علىّ إذًا أن أنصهر تحت نيران شاعر يرى أنه أعظم متمرد فى مواجهة العالم، وروائى يحاول أن يعيد بناء هذا العالم، شاعر لا يمكن محاسبته على شيء؛ فهو طفل العالم المدلل الذى يستطيع ركل الكون فى جملة واحدة، أو وضع غيمة أوشمس فى جيب بنطلونه، وروائى يحاسب على وصفه لمشاعر شخوصه وطريقة كلامهم وشكل بيوتهم ودموعهم وضحكاتهم وموتهم، شاعر يستطيع فى كلمتين تحويل الناس إلى طيور مغردة أو مسخ الأسود إلى فئران، وروائى عليه أن يحاصر أحياء سقطت بكاملها من خرائط بعض الدول ومن حفلات شاى المسئولين .. بلاد تنهار مثلما تنهار بناية عملاقة تعرضت لزلزال، مصائر مفجعة ومختلفة لبشر راحوا دون أن يعيشوا لحظة حقيقية فى حياتهم، ودون أن ينتبهوا لإمكانية

الشكوى إلا لله، ودونما التفاتة من الحياة نفسها إليهم، ولكنهم وكأنهم تركوا لي جميعاً ثأرهم، فحاولت تثبيت صورهم، فلربما استطاعوا في حالتهم تلك الجديدة أن يهنئوا بحياة أفضل.

الآن أنظر مترددة إلى أحد أدراج مكتبي حيث يختفي مخطوط روايتي الجديدة، فكلما انتهيت من عمل أتطلع برهبة إلى الجبل الشاهق الذي شيده المبدعون الخالدون . . . ألمح على قمته . . "أوديسيوس" فوق أمواجه العاتية، و"جبلاوي" محفوظ و"هاملت" يجوب الأفق ذهاباً وإياباً، و"بطريرك" ماركيز، و" دون كيشوت" ملوحاً بسيفه، و "يسوع " كازانتزاكي، و"مار جريتا " الطائرة فوق مقشة " بولجاكوف" المسحورة، ومسخ "كافكا" و"جولييت " المسجاة حباً فوق أبيات شكسبير، ومعطف " جوجل"، وكائن "كونديرا" الذي لا تحتمل خفته، والأخوة "كارامازوف" وهم يناقشون الآن بهدوء ماهية الحياة والموت.

وكثيرون وكثيرون غيرهم يجوبون القمة، التي ينبعث منها عطر مستحيل يشبه عطر "زوسكيند"، وتلفها موسيقى خافتة يصعب وصفها إذ إنها لم تسمع من قبل.

أتطلع إلى ذلك الجبل الشامخ، ثم أتطلع إلى حفنة الرمل الصغيرة في كفي وأتساءل : كيف يمكنني وضعها فوق تلك القمة؟!

ولكنني أتذكر حكمة " كونفوشيوس " "إن حفنة صغيرة من الرمال قد لا تكفي لتعلية قمة جبل شامخ لكنها تكفي تماماً، بالمزيد من الجهد والمثابرة وكمية مضافة من الحصى لردم حفرة عميقة على سطح الأرض".

إن تسويد المزيد من الصفحات البيضاء، سيعتق بلا شك أبالسة آخرين من الصندوق المغلق الذي طالما حجبوني عنه، وأوصوني بألا أفتحه، ولكنني على ثقة بأنه أيضاً سيعتق عشرات الحكايات وآلاف النيازك لإنارة ظلام ما.

بعد كل هذه السنوات، من تأمل البيانو الصامت الضخم في ركنه المهمل، وتأمل عجزي آنذاك للوصول إليه . . من سيصدق أنني أصحو كل صباح على صوت موسيقى غامضة وغارقة في الظلام، وكأنها تنبعث من بيانو مغطى بملاءة بيضاء. ■

المراجع

(*) سهير المصادفة شاعرة وروائية مصرية صدر لها دواوين "هجوم وديع "، "فتاة تجرب حتفها " وروايات "لهو الأبالسة "، "مس إيجيبت".

شهادة الكاتبة (نعمات البحيرى) الرواية الجديدة خرابة كبيرة بحجم العالم....... عن تجربتى فى كتابة الرواية

نعمات البحيرى

لم أفكر لحظة فى كتابة رواية. كان هذا قبل عشر سنوات وربما أكثر، وكنت أكتب القصة القصيرة بنهم شديد وعقلى مثل رادار يلتقط اللحظة الصالحة لأن يصاغ منها قصة قصيرة عن بعد، وكنت أستشعر مقابل الكد والتعب فى إعادة المخطوط الواحد للنص القصصى مرات ومرات متعة فائقة لا تعادلها أية متعة أخرى، فعبر حياة ذات مسارات مضطربة وخطى مرتبكة ومحاولات دائبة لإحداث قدر من التوازن فى ظل تجارب إنسانية أظنها استثنائية ليس لأننى أعيشها، ولكن ربما لأن القدر يختارنى تحديداً لكى أعيشها وأكتبها كشكل من أشكال مواجهة عبثية الواقع وشراسته. هكذا أدركت منذ بدايات التعرف على بذور الموهبة أننى خلقت لأكتب أشياء لا يمكن أن تقال إلا من خلالى. ومع الوقت تولدت لدّى قناعة أننى قاصة حتى النخاع، ولست موهوبة فى أى مجال آخر بما فيه عملى كمحاسبة وكذلك الدور الاجتماعى الذى هيأتنى له أمى وعمتى وجدتى والموروث الاجتماعى.

فشلت فى أداء واجبى تجاه البشرية فى الحفاظ على النوع بإنجاب طفل ثم أفصحت الظروف فى تجلياتها السياسية والاقتصادية وكم الكوارث والنكبات والحروب أننى رحمت ذلك الطفل من المجىء إلى عالم من المؤكد أنه كان سيظل يعانى فيه الفقر والقمع والبطالة وربما الإدمان والإرهاب ثم يموت فى عبّارة أو باخرة ركبها ليهرب إلى أوروبا أو فى حادث أتوبيس أو فى عمارة من العمارات التى تسقط حولنا من آن لآخر، أو يموت من تلوث الحياة بمياه الشرب وعادم السيارات وأطعمة مرشوشة بمبيدات مسرطنة.

مازالت نفس القناعة تهيمن على عقلى الإبداعى وخاصة بعد تجربتى مع السرطان، إننى كاتبة قصة فقط على الرغم من أننى كتبت ثلاث روايات نالت من استحسان القراء والنقاد والمثقفين معاً ما لم

تنله مجموعاتى القصصية القصيرة على الرغم من أننى كنت أكتب الرواية بروح القصة القصيرة، فالفصول هى قصص أنشرها فى الجرائد والمجلات السيارة، ثم أجد التناغم والتواشج وواحدية العالم بين بعضها البعض، فأفعل فعل الذى يسكن بيتًا جديدًا وينقل أثاثه كله ويضعه فى غرفة واحدة ثم يبدأ بفرش غرفة غرفة، غير أننى أيضًا كنت أفتح الغرف الصغيرة على بعضها فأزيل كل العوائق بين النصوص بما يجعل النص الجديد - الرواية - يصبح فى مقدوره إنتاج مركب دلالات ربما أكثر عمقًا وأكثر إمتاعًا من النصوص المتفرقة «نصوص القصص القصيرة فى واحديتها.

هذا فعلته عن طيب خاطر ورغبة فى التجريب والمغامرة، لطالما النصوص سمحت لى بذلك وصارت طيعة بين يدى. وقد صرت فى فترة وجيزة من الأسماء الأدبية التى حققت مكانة مميزة فى المشهد الروائى المصرى والعربى، وقد حققت لى الرواية ما لم تحققه خمس مجموعات قصصية. نصف امرأة وارتحالات اللؤلؤ وحكايات المرأة الوحيدة وشاى القمر وضلع أعوج.. حدث هذا تحديدًا فى فصول رواية «أشجار قليلة عند المنحنى» التى كتبتها مستلهمة فيها شيئًا من تجربتى فى العراق أيام الحرب العراقية الإيرانية وكان جيش مهول من العمالة المصرية يعيش هناك وأغلبهم من العمالة الفقيرة. فى البدء كتبت قصصًا قصيرة نشرتها متفرقة ما بين الأهرام والعربى الكويتى وحواء والثقافة الجديدة وإبداع وغيرها، لكننى بعد وقت استشعرت أن ثمة رابطًا بين التجربة الإنسانية والمكان والظرف التاريخى والإنسانى وغير الإنسانى الذى عاشه المصريون والعراقيون وعاشه مثلى كثيرون وكثيرات.

وفى كل مرة أكتب فيها رواية على الرغم مما أكدته التجربة من صلاحية هذا الشكل أستشعر الخوف الشديد والذعر من ألا تسلم الجرة هذه المرة، كما يقول المثل الشعبي، لكننى أعاود وأستفز قدراتى المراوغة فى الكتابة مع الشكل وأحدث نفسى أن الكتابة بنت المغامرة والمعايشة.

وفى كل رواية أجد ثمة تناغمًا وتواشجًا شكّل الرواية وروحها ومواءمتهما لنمط التجارب التى قد تهيمن عليها حالة من التشظى في تكوين الشخصيات التى أفرزتها نفس حالة الفوضى وعدم ترتيب العالم وفق قوانين خاصة، فتصير الفصول قصصًا والقصص فصولا، ثم أقرر أن أكتب عالم التجربة في قصص قصيرة أولا، أو ماكيتات فنية كيفما وحسبما تفرز التجربة الإنسانية سواء كنت قد عشتها أو عاشها غيرى.

أكتب وأنا تاركة يدى للهواء وكذلك عقلى ورأسى، دون أن تقصد شكلا معينًا أو لغة معينة داخل إطار فهمى لكتابة الرواية وحساسيتى لها، فأترك التجربة تكتب نفسها من خلالى فى رواية وتحدد شكلها ولغتها ومفردات عالمها وأحيانًا أحتاج لبعض القراءات التى تخدم عالم الرواية...

فعلت هذا بعد إعادة قراءة عدد لا بأس به من الروايات على سبيل فهم ماهية الرواية كجنس أدبى وليس بقصدية تعلم كتابة الرواية.. كان من بينها ما جسد لى أمثلة بالغة السوء عن الرواية وكُتّابها، ومازلت أصر على اعتبار أن الروائى هو مهندس الروح الإنسانية، لكنها كانت كافية لإصابتى بالضجر والفزع أنه مازال هناك من يصر على كتابة رواية مملة مضجرة تفتقد للدهشة ولا المتعة فى لغتها، يتكئ فقط على أن لديه تجربة إنسانية أو فكرة اكتسبها بخبرة القراءة وليس بخبرة المعايشة، ويرغب فى سكبها فى عمل روائى، فالفن قضية كيفية كما قال أرنست فيشر، طريقة فى فهم العالم وإعادة صياغته.

كان أغلب ما قرأته من روايات عربية وليس كلها مجرد مسخ باهت وشاحب لروايات نجيب محفوظ أو غيره من الكتّاب العالميين. فانتهيت أن لكل رواية قانونها الخاص فى مواجهة العالم من قراء ومتذوقين وطريقة كتابة ولغة وتقنيات سرد، وطرح فكرى وجمالى...

كان لزامًا علىّ أيضًا قراءة عدد من الكتب التى كتبها مبدعون كبار فى تأملاتهم عن الرواية مثل فن الرواية لكونديرا؛ حيث ركز على الذهاب إلى روح الأشياء واستحضر خبرته الشخصية فى كتابة الرواية؛ لكننى كنت أقرأ بوعى خصوصية الخبرة الإنسانية والتجربة، وهذا ما أكد على ضرورة

وأهمية استخدام خبرتى الخاصة المعاشة وليس خبرة القراءة أو الكتابة. على الرغم من صعوبة المواجهات التى أوضع فيها مع البشر والأشياء من تحد وصراع إلا أننى سرعان ما وجدت الأصدقاء والأهل والجيران صاروا يقرءون رواياتى بحب. كانت روح التلصص على عالمى وأشيائى وجوهر اختلافى عن الصيغ المطروحة للمرأة هى التى تسود نمط القراءة لأعمالى إلا أن قانون الحياة أثبت أن الخبرة الإنسانية متشابهة لطالما الناس تحكمهم ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية واحدة.

ولذلك رحت فى مغامرة غير محسوبة العواقب أتبنى أساليب جديدة ربما كان حدها الأقصى أن تكون حداثية الكتابة، تتواشج مع آنية اللحظة الراهنة، لكنها لا تعدم وسيلة للتحريض على تجاوز الواقع، وحدها الأدنى إنها ليست تقليدية تماماً، لكنه مع الممارسة اكتشفت أنها عالم مركب بتفاصيل مركبة وشديدة التعقيد.. ليس هناك معايير ثابتة أستند إليها فى تحديد شكل الرواية لكننى أترك نفسى للتجربة الإنسانية تقودنى لإحساس خاص بالعالم وبالمكان والزمان والأشياء والبشر، ربما تتيح إمكانات جديدة لإعادة رؤية العالم والناس والأشياء.

أقدمت على كتابة الرواية وأنا أعى جيداً أنه تم زعزعة الرواية بمفهومها الكلاسيكى أو بتجّذرها فى المفهوم التراثى للرواية فراحت تشتبك مع الشعر والمسرح والسينما والقصة وكل الفنون والمعارف الأخرى.......

من يقرءون قصصى ورواياتى ويعرفوننى جيداً يدركون على نحو ما أننى أكتب ذاتى، وتقال مثل هذه التعليقات على سبيل الانتقاد وأنا لا أعول كثيراً على ذلك وكيف لا أكتب ذاتى وهى ذات غير منفصلة عن واقعها، وتمر بتجارب مفصلية لو كتبت لكان لدينا تجارب نسائية مغايرة، تغرف من عمق الواقع لتسكبه فنياً وجمالياً فى قصص وروايات لا تخلو من التخييل والجّمالى والفنى.

أنا فعلا أطوع حزن الواقع وفوزانى الداخلى لأعيد إنتاجه فى فن جميل يدهش ويمتع وربما يصدم.

كانت تجربة السفر إلى العراق والارتباط بمثقف عراقى أيام حرب الخليج الأولى وتجربة مرضى بالسرطان وتجربة الحياة فى بلوك الغجر الذين يأكلون أرجل الدجاج ويلقون بأطفال الزنا لكلاب الجبل نواة حقيقية لثلاث روايات «أشجار قليلة عند المنحنى ويوميات امرأة مشعة والعاشقون».

أنا أكتب السيرة الطامحة إلى الرواية الفنية بكل المعايير فليس من المعقول أن أسير بثقلى الاجتماعى فوق ظهرى مثل حدب، فلا بد من اجترار هذا المخزون والإجهاز عليه ولأجعله نوعاً من تفتيح الجروح حتى تغلق الجروح بعد تطهير تام، كما أن أغلب هذا المخزون الاجتماعى مفعم بالتجارب الإنسانية المتميزة والدالة على رداءة الحياة والبشر والأوطان إذا ما أصروا على الموروث والعادى والمألوف، وخاصة أن الحس بالتاريخ يجعلنى أذيب الخاص فى العام فأجد نفسى كراوية أصيغ من هذا التاريخ فناً لا يفتقر إلى شروط التكوين الروائى، ليس بحثاً عن شرعية الوجود الروائى لتجاربى الإنسانية ولكن إخلاصاً للتجربة الإنسانية ذاتها وإخلاصاً للرواية كجنس أدبى، ومن يمعن فى تأمل الواقع حولنا يجزم أنه فاق الفن بكثير..

ولا فكاك من سحب الخاص على العام لأخصخص العام وأعمم الخاص. ثم أكتب لأجد نفسى وقد جعلتها مجازاً للأمة التى أنتمى إليها والبلد الذى أعيش فيه ثم للكون الذى أتحرك فى مداراته وأراه عبر الفضائيات، فليس صحيحاً أن أعيش معزولة، لأننى أسكن فى مدينة نائية أو مفصولة عمن حولى، لكن تعوزنى دائماً العزلة لأرصد الخيبات المتكررة والأحلام المحبطة وزيادة الفقر والحلول المطاطة والكاوتشوكية فى حل مشاكل البشرية من عنصرية إلى فقر وعوز وتلوث وانتشار الأمراض والأوبئة، واحتقان الدول الكبرى ضد الكيانات الصغرى. فكتابة الرواية هى مغامرة وفعل مقاومة تسعى ضمن تقنياتها وروحها إلى تأطير الشخوص والأحداث فى بوتقة ظلم وحمق الأحداث العالمية فى ظل نظام عالمى يقوده عدد من مجانين الثروة يرغبون فى جعل الحياة خرابة بحجم العالم. ■

أحزان الرواية ونعمات البحيرى

عبد الرحمن أبو عوف

حزنت وفجعت ولأنى لم أودع الروائية المقاتلة الوحيدة نعمات البحيرى.. وأنا الذى كنت شاهداً وناقداً لبداياتها البريئة الواعية الموهوبة المحبة للحياة.. فقد كنت فى لقاء حافل وحميمى مع روائيى الإسكندرية.

غير أن عزائى فى فقدانها الأبدى.. إنها بتوهجها وشفافيتها التى بلغت ذروة النضج فى الخمس سنوات الأخيرة من عمرها الحزين الأسيان وهى تنازل فى بسالة وشجاعة السرطان، الذى اغتال جسدها، ولكنه لم ينل من حيويتها وإرادتها وعبر الإبداع الروائى الذى يشكل جزءاً مجيداً ومتميزاً ومنتمياً لكتابات المرأة المصرية لجيل الثمانينيات فى الرواية.

عزائى إنها استجابت لى بحماس رغم وهنتها لكتابة أو إبداع شهادة.. أصبحت الآن وصيتها المقدسة تنشر فى الكتاب الدورى للرواية بنشرها فى العدد الثانى القادم، وسوف أقرأ لكم عبر غيوم دموع صامتة بعضاً من عباراتها القوية النافذة والتى تؤكد وعيها الفكرى والسياسى المنتمى لقضايا وهموم شعبنا المصرى فى أتون أزمته السياسية والحياتية الخانقة الآن والذى ألهمها بضميره وشفافيته تجاوز وحش السرطان الذى يأكل جسدها إلى السرطان الأعم الأخطر الشامل الذى يأكل ويدمر أمتها مصر المحروسة.. يأتى صوت نعمات من خلف زجاج الموت البارد

«فشلت فى أداء واجبى تجاه البشرية فى الحفاظ على النوع بإنجاب طفل ثم أصبحت الظروف فى تجلياتها السياسية والاقتصادية وكم الكوارث والنكبات والحروب أننى رحمت ذلك الطفل من المجىء إلى عالم من المؤكد أنه سيظل يعانى فيه الفقر والقمع والبطالة. وربما الإدمان والارهاب ثم يموت فى عبَّارة أو باخرة ركبها ليهرب إلى أوروبا أو فى حادث أتوبيس أو فى عمارة من العمارات التى تسقط حولنا من آن لآخر أو يموت من تلوث الحياة بمياه الشرب وعادم السيارات وأطعمة مرشوشة بمبيدات مسرطنة.

وتحدد تقنياتها وخصوصيتها فى الرواية وغير

منتظرة كسل النقاد لتقول: (أنا أكتب السيرة الطامحة إلى الرواية الفنية بكل المعايير. فليس من المعقول أن أسير بثقلى الاجتماعى فوق ظهرى مثل أحدب، فلابد من اجترار هذا المخزون والإجهاد عليه ولا جعله نوعًا من تفتيح الجروح حتى تغلق الجروح بعد تطهير تام، كما أن أغلب هذا المخزون الاجتماعى مفعم بالتجارب الإنسانية المتميزة والدالة على رداءة الحياة والبشر والأوطان إذا ما أضروا على الموروث والعادى والمألوف وخاصة أن الحس بالتاريخ يجعلنى أذيب الخاص فى العام فأجد نفسى كراوية أصبغ من هذا التاريخ فنًا لا يفتقر إلى شروط التكوين الروائى، ليس بحثًا عن شرعية الوجود الروائى لتجاربى الإنسانية، ولكن إخلاصًا للتجربة الانتفائية ذاتها وإخلاصًا للرواية كجنس أدبى، ومن يمعن فى تأمل الواقع حولنا يجزم أنه فاق الفن بكثير ولا فكاك من سحب الخاص على العام لأخصخص العام وأعمم الخاص، ثم أكتب لأجد نفسى وقد جعلتها مجازًا للأمة التى أنتمى إليها والبلد الذى أعيش فيه ثم للكون الذى أتحرك فى مداراته وأداة عبر الفضائيات، فليس صحيحًا أنى أعيش معزولة، لأننى أسكن فى مدينة نائية أو مفصولة عمن حولى، لكن تقودنى دائمًا العزلة لأرصد الخيبات المتكررة والأحلام المحبطة وزيادة الفقر والحلول المطاطة، والكاوتشوكية فى حل مشاكل البشرية من عنصرية إلى فقر وعوز وتلوث وانتشار الأمراض والأوبئة واحتقان الدول الكبرى ضد الكيانات الصغرى، فكتابة الرواية هى مغامرة وفعل مقاومة تسعى ضمن تقنياتها وروحها إلى تأطير الشخوص والأحداث فى بوتقة ظلم وحمق الأحداث العالمية فى ظل نظام عالمى يقوده عدد من مجانين الثروة يرغبون فى جعل الحياة خرابة كبيرة بحجم العالم.

الرحمة لنعمات البحيرى.. فقد كانت الشهادة والنبوءة. ■

الكتابة ..
شيء يحدث أثناء الكتابة
"كنت أعرف أننى مقتول"

حمدى الجزّار

(١)

بهذه العبارة بدأتُ آخر ٢٠٠٥ أول سطر فى روايتىّ لذّات سريّة"(١) . الكلمات الأربع دهست رأسى وعقلى كعجلات قطار وتركتنى مشتعل الدماغ نحو عامين ونصف، أطاردها وأفصلها، أشخصها وأمشهدها حتى ظننت أننى أتيت على ظاهرها وباطنها، جسدت معانيها القريبة والبعيدة فى آلاف الكلمات القابعة فى عشرات الملفات ومئات الصفحات ومجلد واحد. خريف ٢٠٠٧ سافرت إلى أمريكا لثلاثة شهور حاملاً كل هذا، كتبت هناك عدة فصول أخرى، استبعدتها كلها عندما عدت للجيزة نهاية الشتاء.

فى ربيع ٢٠٠٨ اعتكفت بحجرتى أمام الكمبيوتر الشهور الستة الأخيرة من عمر كتابة الرواية، معتزلا العالم فى سجن اختيارى؛ لمواصلة الشغل على المخطوط الضخم، الذى كتبته بدأب وصبر عجوز عنيد ينحت حجراً جرانيتيًا، محاولاً إخضاع المادة الغفل لشكل فنى، لا يوجد سوى فى رأسه. ستة شهور من عزلة الناسك فى قلايته، وعمل مجرم محكوم عليه بالأشغال الشاقة، عقابه وعذابه تكسير جبل وإقامة آخر!

مقاولة هدم وبناء ، نعم الكتابة هدم وبناء.

الكتابة التى خبرتها فى " لذّات سريّة " هى عزلة كاتب يسكن غرفة فى سوق صاخبة أربعًا وعشرين ساعة، وحدة ووحشة روائى يحاول دراسة علاقة بشر الجيزة القدماء بالعالم، بالسلطة والخوف، والقهر والرعب من الغد، ومحاولة إنتاج رواية عن هذا كله. كتابة تحاول إخضاع الصخب والضجيج، الكثرة والتناقض والصراع لمنطقها الفنى الخاص ولأسئلتها الجمالية المتمحورة حول "الزمن الروائى " بشكل خاص.

بالقرب من ذاتى والوجود فى المكان الواقعى لأحداث الرواية، مع خرائط الشوارع والأزقة

ومنحنيات ذاكرتى المكتظة بناس الجيزة وحياتى معهم وبينهم، بتأمل عالم التعدد والكثرة هذا، والحركة المستمرة من داخل الذات إلى العالم الخارجى من حولى والعكس، بكل هذا، أضاءت رويدًا رويدًا المساحات المظلمة فى الواقع الموضوعى الخارجى وفى واقع الرواية الخيالى الفنى، بشح وبطء وهبنى الواقع من حولى بعض أسراره ولذَّاته، بعض حيواته المخفية والمستورة تحت قشرة سيلانه الدائم، تحت ازدحامه وصخبه وصفقاته السرِّية والعلنية، وبحدة وإصرار وصبر العجوز استطاع أزميل النحَّات أن يفرض الشكل الفنى على المضمون وأن يحل سؤال الزمن، قوام البناء الروائى وأسمنت عمارة الرواية، وخضعت "اللغة" للثوب الذى أردته.

الكتابة كتأمل قوامه المزج بين الخيالى والواقعى، ومظهره ووسيلته الوحيدة اللغة، تستلزم القلب الميت والعقل اليقظ، اليد القوية التى لا ترتعش، وانطلاق اللاوعى فى ذات الوقت، ولا تحيا بغير قسوة الكاتب على كلماته وعمله، وبتر ما يجب بتره بلا رحمة.

هذا ما حاولته جالسًا فى حجرة صغيرة بصمت مطبق وأكواب متتابعة من شاى قليل السكر، ودخان سجائر لا ينقطع. لو قامت حريقة فى البيت، واشتعلت أبوابه ونوافذه وسقط فوق رأسى السقف ما سمعت ولا دريت! أعمل باستغراق كامل فى عالمى الخيالى، الافتراضى، أشتغل ببطء وهدوء وتركيز وعيون مفتوحة. وحين لا يعود باستطاعتى فتح عينيّ لرؤية الكلمات على شاشة الكمبيوتر، وتتيبس أصابعى فوق "الكى بورد" تسقط رأسى فوق حافة المكتب وأغفو، وفى نومى تأتينى شخصياتى. أرى مشاهد وأحداثًا وأكتب فقرات طويلة أنساها عندما أصحو، ولا تفلح محاولاتى لمطاردتها وتذكرها.

الكتابة عالم مستمر يستولى عليّ فى اليقظة والمنام، أحيا فيها ومعها الحقيقى والوهمى، أصادف الدرر والألماظ والصفيح، الصدق والكذب، الجميل والدميم، وما يكفى من المتعة والألم والتجارب والخبرات، وخارجها يصير العالم محض عدم!

بعد أن أستيقظ أغتسل تحت تيار ماء غزير وأواصل العمل والتدخين. ببرود قاتل أحذف مئات الصفحات التى كتبتها شهورًا طويلة. بدأت الحذف بالعبارة التى منحتنى كل الرواية: "كنت أعرف أننى مقتول". محوتها غير آسف عليها، فالعبارة التى بدأت منها لم يعد لها ضرورة فنية؛ لأنها تحيا فى كل العمل على مستوى أرقى كثيرًا من مجرد الوجود كجملة فى كتاب، تحيا مختفية وظاهرة، دانية وبعيدة، تعيش وتوجد فى جسد الرواية كلها كحياة الأكسجين فى مكونات الهواء والماء.

التيمة الفنية التى حاولت مقاربتها فى" لذَّات سرِّية "هى تيمة الخوف، الجزع، الرعب من القتلة وسفاكى الدماء القادرين، والذعر من المجهول الآتى، الخوف من القتل والموت الذى تجسده إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية وراويها.

ببساطة وتبسيط، الحكاية عن ربيع الحاج مذيع نشرة الأخبار بالإذاعة الذى لا يطيق زوجته المتزمتة. يقع فى غرام امرأة نادرة الجمال والشخصية، اسمها نشوى. ربيع يكتشف أنها امرأة ضابط غائب ومهيمن بحضوره على كل شيء، والرواية أربعة أقسام، واحد وثلاثون فصلاً، تتقصى تاريخ الرعب والخوف المصرى المتأصل من السلطة، كل السلطات بمظاهرها وصورها ورموزها، تجسد وتفصل وتمشهد التاريخ الشخصى لمعظم أبناء جيلى المنتمين لشرائح مختلفة من الطبقة المتوسطة الآفلة. الجيل الذى ولد فى ظلال النكسة والهزيمة وبعدها. الأطفال الذين ارتدوا على صدورهم فانلات مطبوعًا عليها وجه "بطل الحرب والسلام" يحيطه غصنا زيتون، وقضوا صباهم ومراهقتهم وشبابهم فى ظل السلطة الخالدة المخلدة التى امتطت الحكم عقب مصرع السادات.

أنا ولدت بعد يومين من جنازة جمال عبد الناصر ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠. احتفظ أبى بكل الجرائد التى صدرت أيام الجنازة والحداد، ووضعها فى يدى عندما بدأت أستطيع القراءة وقال " لتعرف فى أية ظلمة جئت، وماذاجاءنا مع خروجك للحياة.. لتعرف أنك وجه شؤم "! والشؤم كله موجود فى" لذَّات سرِّية " بكثافة وتقطير وفى صور عديدة.

أردت أن تكون" لذَّات سرِّية"عملا مركبًا

بمصطلحات الفن التشكيلى، جدارية متعددة الشخصيات وغزيرة التفاصيل، عالمًا مرئيًا بالأساس يخاطب البصر أولاً، والبصيرة بعد ذلك، فيلماً سينمائيًا فيه شخصيات كثيرة، فيه الحدث والسرد والديكور، الواقعى والخيالى والموسيقى التصويرية المصاحبة، فيلمًا لا يهمل - أيضًا - حاسة الشم! عملا شبه ملحمى ومحدد المكان، فيه منطقة الجيزة كلها، بميدانها وساحاتها، بشوارعها ومعمارها وأزقتها وناسها ، النيل ونفق الهرم وكوبرى عباس.عالم يحتاج إلى تأمل وتبصر وإمعان نظر لكشف جوهره وإعادة بنائه. هذا ما حاولت أن أفعله طيلة سنوات حياتى فى الجيزة، وما حاولت تجسيده فى كتابتى.

كشأن الروايات التى أحبها وأستمتع بقراءتها مرات عديدة مكتشفاً جديداً كنت قد حرمت منه فى قراءتى الأولى، حاولت أن أجعل من روايتى امرأة عميقة الغور، نبيلة، لا تمنح نفسها بكليتها لمغازل متعجل أو عابر فوق الكلمات وإن لم يعدم منها طرف نظرة؛ فالقارئ يستحق أن يحترم ويثمن بوصفه الآخر الذى يهب النص الحياة، وشريك الكاتب الذى يعيد تركيب وتأويل العمل الفنى، وبدونه يصير العمل عدم، جثة.

(٢)

كيف تبدأ رواية ما فى العبث بدماغ صاحبها ؟

الروائيون ليسوا بشعراء ليحدثوا قراءهم عن الإلهام ووادى عبقر وجنيّهم المبدع! هذا الوهم فى نظرية الشعر لا يناسب الروائى وطموحه لكتابة رواية تدعى امتلاك بعض الحقيقة.

أيوجد مثير، حافز، خطوة أولى يبدأ منها الطريق الطويل ؟

فى حالتى، وهذا كل ما أستطيع أن أدعيه عن هذه العملية شديدة التعقيد، أبدأ من جملة عابرة، ولع بمكان، شخصية شبه واقعية، صورة بصرية تتقافز أمامى، أو مشهد صغير، أومن هناك، من داخل الذاكرة التى تباغتنى بتذكر ما مضى من حياتى. مثلاً من العجوز ضئيل الجسد الجالس على دكة يركن ظهره على حائط متداع، يخيط كفنًا أبيض بإبرة طويلة، قفزت رواية "سحر أسود"(٢) إلى رأسى. ظلت تراودنى وأراودها عن نفسها ثلاث سنوات متواصلة، كل ليلة أجلس إليها أحاول أن أعرف قصتها وحكايتى أنا معها، أصارع الصور والكلمات، أروض اللغة وأصارعها حتى تحقق الصورة الذهنية التى لا يعرف عنها أحد شيئًا سواى. وبين الألم الناجم من استعصاء المادة "اللغة" الكلمات والمتعة الناشئة من الإمساك بروح شخصية وترويض اللفظ لينطق بالمعنى الذى أريده، قضيت شهورى الطويلة فى كتابة وإعادة كتابة "سحر أسود" حتى وصلت للخلاص:ثلاثون ألف كلمة فيها تجسدت قصة المصور التليفزيونى "ناصر عطا الله" الذى يقع فى غرام فاتن التى تكبره بنحو عشرين عامًا، وفيها الولع بالعالم الداخلى للشخصية الرئيسية التى كنت أخاف أن تقترب منى أكثر مما يجب.

روايتى الأولى "سحر أسود" أفلتت من مصير مخطوطى روايتين قبلها، واحدة عن بنات شارعنا، وأخرى عن سنوات دراستى للفلسفة بجامعة القاهرة، التهمت النار هذين المخطوطين؛ لأننى لم أرد أن أخجل من كتابتهما أمام نفسى والآخرين.

"سحر أسود" منحتنى بعد كفاح طويل مرير الثقة فى فنى الروائى، وتحقيق أمنية قديمة لازمتنى منذ كنت فى الثانية عشرة من عمرى، أن أصبح كاتبًا من طراز الكتَّاب الذين أحبهم. أن أنتج يومًا ما عملا ينتمى إلى دائرة الأعمال التى سلبت لبى صبيًا ومراهقًا وشابًا.أقصد أعمال كزنزاكس وهيرمان هسه، والأمريكى الملعون هنرى ميللر.

(٣)

" لستُ مثل مثقفى اليوم، أتحدث عن السياسة والفاقة والأزمة الاقتصادية والفساد، والدكتاتورية والعولمة والقطب الواحد، والإرهاب، وإحساس الناس بالهزيمة والفشل والإحباط، ونجوم شبابيك السينما الجدد والهوس بالاستهلاك والسعادة والفردية، ولا أنا أتكلم عن الأشياء الصغيرة والتفاصيل الحميمة والجسد والجنس وموت القضايا الكبرى وسقوط الأيديولوجيات وحياد النصوص، والكتابة الباردة. الأجدى لى أن أتحدث عن الحرب والقتل والعنف والموت؛ لأننى لا أتحدث سوى عن العشق. العشق فحسب. ماذا يسمى

الناس هذا الشخص الذى يصر على التشبث بالخطأ مقابل كل الآخرين، مقابل العالم كله، وكأن أمامه الأبدية ليخطئ؟ يسمونه مغفلاً، ساذجًا، أهطل. أنا أسميه باسمى، فمن امرأة لأخرى، من وجه لآخر، من ناس لآخرين لا أكف عن العشق، ولا أكف عن السقوط، السقوط المريع من الدور الثلاثين على الأسفلت العارى، أسقط دون أن يقاسمنى أحد، دون أن يرانى أحد. دون أن يعرف أحد.

أنا فى حالتى هذه أشبه الشاطح الأكبر، الحلاج مثلاً شخص غير مقبول، مرفوض من ناسه وأهله ومجتمعه. أنا لا أعترض على شيء، ولا أتحاور مع أجهزة السلطة، وكهنة الفكر وأهل الأدب والعلم والإدارة.. لستُ بالضرورة حيوانًا آبقًا أو طائرًا شاردًا من السرب، انحرافى هو أننى لا أثار، لا أستفز. فى المقابل يخضعنى ما يسمى بالمجتمع لكبت عجيب فوق الرقابة والمحرمات.. إننى معلق، فقط، بعيدًا عن الأشياء والعلاقات الإنسانية بقرار تفاهة ضمنى، لا أنتمى لأية قائمة، ولا لأى مأوى.."

هذا صوت ناصر عطا الله الشخصية الرئيسية فى "سحر أسود" وهذه رؤيته وحالته.

إلى أى حد ألتزم أنا نفسى ككاتب بهذا المانفستو؟

أعرف أننى على العكس من ذلك كله، منغمس فى كل ما نفاه ناصر عطا الله. وأحاول أن أكتب هذا كله، ولكن كيف تكتب هذا؟

السؤال يعنى أن يكون الفن وحده هو الوسيلة والغاية والحكم.

(٤)

"الكتابة مؤلمة. الكتابة مرّة فى حلقى، أمرّ من أدوية تليّف الكبد التى كنت أذوقها وأضعها فى فم أبى. الكتابة عمل شاق مضنٍ لدرجة لا تحتمل. إنه الألم الصرف الزمن الثابت الذى يغزو معدتى، ويجعل حلقى جافًا ومرًا، لا طعم للسيجارة، ولا طعم للطعام والفاكهة التى أدحرجها مللاً وعجزًا فوق طاولة الكتابة والوجبات.

ربما لأنها شيء يحدث بفاعلية الجر بينما ما أحاول أن أصفه هو تجلط الدم وانسياله وفورانه وهديره. دم ينزف من رقبة مطعونة بمطواة ذات نصل بالغ الحدة والصلابة والرهافة. البعد بين الحبر والدم هو البعد بين ما يحدث، وما أحاول أن أكتبه. همتى ورغبتى فيها شبه معدومة، ميتة. وكل ما أحاول أن أكتبه سيظل دائمًا شيئًا فجًا تافهًا وسطحيًا، لا غور له ولا امتداد ولا قاع، تمامًا مثل هذه القاذورات الملقاة فى سلة الزبالة فى ركن غرفتى"(٣).

ومع كل هذا وبالرغم من كل ذلك فالكتابة هى الفرار الوحيد الممكن، هى التى تهب الأمل فى ذروة اليأس، عند تمام اليأس يوجد ضوء ضعيف يتسلل إلى المكان فيتغير الزمان أيضًا، وتبدأ اليد فى ضرب الكى بورد بسرعة تحاول ملاحقة ما يجرى هناك فى منطقة الظلمة، ظلمة الدماغ والنفس وما نسميه الروح، الكتابة تخلق لكن ليس من عدم وتهب نورًا ما للكاتب نفسه، وبالضرورة للقراء. ■

المراجع

(١) لذات سرية " حمدى الجزار، دار" الدار" للنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.

(٢) صدرت "سحر أسود" فى طبعتها الأولى عن دار ميريت للنشر بالقاهرة ٢٠٠٥ نالت جائزة مؤسسة ساويريس للأدب المصرى ٢٠٠٦ وصدرت بالإنجليزية بترجمة همفرى ديفيز عن قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ونيويورك ٢٠٠٧ .صدرت فى طبعة ثانية عن دار الدار ٢٠٠٧ وأصدرتها دار ميريت فى طبعة ثالثة ٢٠٠٧ غير قانونية بالمخالفة لقانون الملكية الفكرية وحقوق المؤلف ورغم أنف الكاتب ورغبته!!

انتمائى للنص الجيد

هانى عبد المريد

ما هذا الغليان الذى يحدث؟!.. فوران.. ثورة بالتأكيد سيتوقف أمامها التاريخ طويلا.. الشعراء يهجرون الشعر، ويتحولون للرواية.. الناشرون.. القراء.. النقاد، فثمة تكون، تولى وجهك للرواية..

كيف تقف الرواية وحيدة، صانعة كل هذا المجد، متحدية كل القهر والأحادية السمجة التى نعيشها؟

كيف تقف وحيدة ضد فكرة الكاتب الأوحد، والرأى الأوحد، والحاكم الأوحد، والحزب الأوحد، وفريق الكرة الأوحد؟

كيف تقهر كل ذلك وتقف وحيدة فى وجه كل ما هو غث، صانعة مجدها الخاص، ومجد مجموعة من شباب الكُتَّاب والنقاد والصحافيين والناشرين، الذين لايملكون سوى كتابتهم وانتمائهم للكتابة، وإدراكهم أنهم معًا فى خندق واحد؟ فسمحت أن يقف الفخرانى وشرقاوى والعزب وإمام والطوخى جميعنا فى خندق واحد رغم الاختلافات الكثيرة بيننا، لكنه نفس الخندق الذى اتفقنا فيه على أن اختلافنا سر وجودنا، اختلافنا مع بعضنا ومع سابقينا..

أحيى الرواية والروائيين الجدد، الذين يعدون خط الدفاع الأخير لهذا الوطن الذى ينحدر.. ينحدر.. ينحدر..

هذا الوطن الذى نتسلمه الآن ممزقًا، ممصوصاً، «لا نافع طبلة ولا تار»

مايحدث الآن هى مراسم التسليم والتسلم التى يتقبلها البعض بأخلاق الفرسان، وتكشف فى الوقت نفسه عن خيبة وضآلة البعض.. فيحدث تخبط مضحك، فيشبه عبده جبير الكُتَّاب الجدد بشعبان عبد الرحيم بكل سماجة، وتقف سلوى بكر ضد الطاهر شرقاوى فى ورشة الزيتون نافثة سمها بلا أى مبرر فنى حقيقى..

وسيظل الكبير كبيراً بتعامله بشرف، واحترامه لتاريخه ولحركة الحياة..

وخاصة أننا جيل لاينكر فضل سابقيه، فكثيراً ماوقفت مرعوباً وفخوراً أمام الحرافيش، الزينى بركات، ثلاثية غرناطة، ذات، وكالة عطية، مراعى القتل، فردوس، تلال من الإبداع الخالص الذى كان سبباً بلاشك فى صياغة وجداننا وفى عشقنا للكتابة..

هذا التراث وغيره الذى يجعلنى أقول إننا أمام تحد عظيم، هذا التحدى الذى يعد أحد دوافع الكتابة لدينا، أحد دوافع الاستمرار والدأب على العمل المتواصل..

يروق لنا الآن أن أكمل الحديث عن التحديات التى تواجهنا، فعلى المستوى الشخصى، أواجه دوماً تحدى أن أكتب نصاً جديداً وممتعاً، يحمل قضية بلا مباشرة، له مذاقه الخاص وجنونه الخاص، أرى دوماً أن التحدى الحقيقى ألا أتنصل من قضايا الوطن، وفى الوقت نفسه أخلص لذاتى ولنصى ومتطلباته الفنية..

وأعتقد أن التحدى الأكبر لجيلى هو مأزق الكتابة الجديدة التى جمعت الكل فى سلة واحدة، وكل يوم تقذف إليهم بوافد جديد..

أتذكر أننى كنت أسكن بمنطقة قديمة بنيت كل منازلها بلا أعمدة، ومع الزمن أصبحت جميعها شبه آيلة للسقوط، وعندما تطوع أحد السكان وأتى بمهندس معمارى، قال له إن هذه البيوت يحميها فقط تواجدها بجانب بعضها البعض، ولو وقع واحد لانهارت جميعها، أخشى أن يسحبنا الإعلام إلى أن نصبح مثل هذه البيوت، ونركن إلى تواجدنا مع بعض تحت لواء الكتابة الجديدة، والتمتع بهذا الاهتمام الإعلامى الكبير.

ماأود قوله إن الإبداع نشاط فردى ومن الخطر الانسحاق تحت عجلة الإعلام والسير فى ركب الموضة، خاصة أننى أثق أن الإعلام بعد قليل سيتحول بأضوائه لقالب فنى آخر..

أنا لاأتحدث هنا عن علل، ولاأتحدث وأنا أملك اليقين فى شىء تماماً، أنا أعترف، وبكل وضوح أننى حتى الآن لاأعد نفسى روائياً، أنا مازلت وسأظل أتمرن على الكتابة، هذا شعورى، الكتابة لاتعدو كونها امرأة لعوباً مراوغة، لو ركنت إليها خانتك..

أنا أعلم ذلك جيداً.. أعلم أيضاً أن فى عامنا هذا ـ على سبيل المثال ـ كتبت أعمالاً أشد كلاسيكية من أعمال تيمور..

وهذا مايجعلنى أؤكد أن فخرنا ببعض لايجب أن يجعلنا ننسى أن الانتماء الحقيقى لابد أن يكون لكل نص أصيل، يحمل جيناته الخاصة لكل نص يأتى بجديد ويحرك المياه الراكدة.■

محطات فى روايات محمد العشرى

الروائى المصرى محمد العشرى

مقومات العمل الروائى من خلال السيرة الذاتية، ورصد التحولات فى الواقع الاجتماعى أمر يحتاج إلى درجة عالية من الوعى فى تتبع حركة المجتمع، ونحره فى الذات، خاصة إذا ما اتسم ذلك المجتمع بالعشوائية فى تكويناتها وتكتلاته، لذا، أرى أنه لابد من الوقوف على المراحل التى مرت بها تجربتى الروائية، فيما يخص الذاتى منها، وهنا يمكن من خلال الرصد السريع للتجربة الذاتية، الوقوف على الملامح التى تكون تلك التجربة، لربط الخاص بالعام، ومتابعة الأثر الناتج فى الكتابة:

غادة الأساطير الحالمة:

نشرت روايتى الأولى "غادة الأساطير الحالمة" فى عام ١٩٩٩، والرواية الثانية "نبع الذهب" صدرت فى عام ٢٠٠٠. بعد أن أصدرت أول روايتين كنت أتجول بشغف فى عالم الصحراء، من خلال عملى فى البحث والتنقيب عن البترول، وهو عمل مشبع، أشعرنى بامتلاء كبير، وتخمة، نتيجة إقبالى الشديد على هذا العالم بكل ما فيه، وتفرغى لاكتشافه، لذا أردت أن أدعم ما نشرته من روايات، وأستمر فى مشروعى الروائى، فكتبت رواية "تفاحة الصحراء"، ونشرت فى عام ٢٠٠١ و"هالة النور" فى عام ٢٠٠٢ وروايتى الجديدة "خيال ساخن" صدرت مؤخراً فى بيروت.

ويمكن الوقوف على أهم الملامح التى أتكئ عليها فى كتابة الرواية والاستفادة من الذاتى، ما أحلم وأفكر به فى الحياة، والحب، والمستقبل، رؤيتى للعالم وكيانه من خلال البداية الأولى واهتمامى المبكر بالفن التشكيلى، وممارستى له منذ الطفولة وحتى المرحلة الجامعية، وعروجى على كتابة القصيدة النثرية والقصة القصيرة، ثم الوصول إلى محطة الرواية والمكوث فيها حتى الآن.

تجربتى مع روايتى الأولى "غادة الأساطير الحالمة" مهمة جداً بالنسبة لى على مستويات كثيرة أهمها محاولتى أن أستفيد من الفن التشكيلى فى بنائها، وتلوين عالمها، وأشخاصها، وأن أضع بصمة لكتاباتى تميزها وتجعل لها مذاقاً خاصاً، وقد حاولت أن أصب فيها عصارة تجاربى وقراءتى وآرائى فى الحياة، من خلال قصة حب، تستفيد من المعاش والمحيط بى فى أرجاء الكون، ومن خلال المتخيل بأسلوب سهل التناول بعيد عن الغموض يدق باب القلب بسرعة، أردت أن أؤكد من خلال جو الأساطير التى هامت فيها أجواء

الرواية على معنى الحب كقيمة وهدف إنسانى، أن ألفت الانتباه إلى أن خلاصنا من الشر وما يسود العالم من حروب وصراعات وتجاوزات ليس له إلا طريق الحب والعودة إلى الرومانسية بمعناها الواسع، والاستماع إلى أصواتنا الداخلية ورؤيتها فى هدوء وترو، وإعطائها الفرصة أن تنطلق، فقدمت عالماً متخيلاً مرتبطاً بالواقع، يوازى عالمنا ويكون بديلاً له.

نبع الذهب:

وبما أتاحته لى تجربة العمل والعيش فى الصحراء لفترة، فى روايتى الثانية "نبع الذهب"، قبل أن أبدأ فى كتابتها، كنت قد بدأت عملى الجيولوجى فى شركة للبحث والتنقيب عن البترول فى صحراء مصر، واكتسبت خبرة الحياة فى الصحراء، وبدأت أرصد كل ما يحيط بى فى تلك الحياة الجديدة، الأرض المنبسطة الواسعة، والخلاء من كل جانب، الفصول المناخية الأربعة، التى تمر عليك فى يوم واحد، فالحياة فى الصحراء قاسية، تحتاج إلى مران صعب، ورغبة أكيدة فى اقتناص حياتك والإمساك بها جيداً فى صدرك، حتى لا تصبح عرضة للموت من أبسط خطأ تقع فيه، وأنت بين عمال وفنيين ومهندسين يجتمعون على رغبة واحدة، هى اكتشاف البترول، وتحكمهم أجواء نفسية متغيرة ومتباينة. لم أقصد أن أصور لك وحشية الصحراء القاتلة، لكنها بالفعل كذلك، وإن لم تكن بك رغبة فى اكتشافَ المجهول.

وإن لم تكن مخاطراً بطبعك فلا تفكر فى الذهاب إلى الصحراء. ذلك ما اكتشفته من أول وهلة، فالسماء فضاء لصيد الصقور، والأرض العميقة فضاء آخر لصيد النفط من أعماقه البعيدة. إنها أجواء اقتناص خالصة. تلك الحياة هى التى دفعتنى إلى كتابة الرواية، رغبة فى تدوين ذلك العالم الجديد، الذى أحياه، وأتجول فيه بكل مخاطره، وسحره، وجاذبيته، خاصة أن تلك المنطقة كانت قريبة من نبع ماء يتمثل فى بحيرات مدينة الفيوم، بحيرة "قارون" التاريخية، وبحيرة "وادى الريان" الصناعية، الواقعتين على الجهة الصحراوية من تلك المدينة.

تفاحة الصحراء:

وفى روايتى "تفاحة الصحراء" الأجواء ملغّمة، فالخلفية التاريخية تستند على أحداث الحرب العالمية الثانية فى الصحراء الغربية، وحدودها مع ليبيا، وتمركز الحرب فى منطقة "العلمين" المصرية، والتى يعمل فيها الآن بعض شركات البترول بالبحث والتنقيب، هجوم من نوع جديد، تقوم به الشركات العالمية، وتطحن المنطقة برحاها الاستعمارية، كما انتقلت فى الماضى القريب الآلة الحربية الأوروبية فى المنطقة دون منطق يستند إلى وجودها فيها. عملت فى هذا المكان لفترة، وكنت أفكر كثيراً فى تلك الحياة التى مرت على المنطقة، وتلك الحرب التى قتلت من قتلت، وأبقت من أبقت، وعن البدو، الذين عاشوا فيها، والحيوانات، والطيور، والإنسان، والمقابر، والجثث التى خلفتها الحرب، وظهور مهنة "جامعى الجثث" من الصحراء، مقابل قروش زهيدة، كيف يعيش ذلك البدوى الأعزل فى وسط الألغام، والأبواق العالية التى تطالب بخرائط تلك الألغام، لذا بحثت كثيراً فى طبقات ذلك العالم الساخن، بينما الشركات تأتى بشركات أخرى متخصصة تمسح لها الأرض وتنزع منها الألغام، حتى يتسنى لها البحث فيها، وتسلية أفرادها بصيد "الغزال" البرى، كأنهم فى منتجع سياحى للتسلية. توصلت إلى أنه لا توجد خرائط لتلك الألغام، لأن معظم ما وضع من ألغام زرعها وخلفها "مونتجمرى" وراءه فى فراره من ثعلب الصحراء "روميل" بداية من ليبيا إلى "العلمين"، فأين له من الوقت، ليخطط ويضع خرائط وهو يفر من عدو يهجم عليه، ولا يترك له الوقت للمناورة. هى رواية تختلط فيها الحياة، والموت، والصيد، والبترول، والألغام، والحيوانات، والطيور، والحشرات، وتأثير كل ذلك فى روح الإنسان.

هالة النور:

وفى روايتى "هالة النور" الكتابة السردية تستند على خلفيتين علميتين، الأولى استشراف المستقبل، نظرية علمية جديدة لا ننتبه لها، تعنى بالبحث عن

مصدر بديل للطاقة، بعد انتهاء زمن البترول؛ لأن قيام وانهيار الحضارات الكبرى كان فى الأساس مصدره أزمة فى موارد الطاقة، لذا أردت أن أنبه، أو شغلنى هذا الهاجس لفترة، وظهر بعد ذلك فى الرواية، وجدت أن الحل بسيط جداً، وهو الرمل النقى، بتفاعله مع هيدروجين الهواء الجوى، ينتج عنه طاقة كهربائية عالية، تحتاج إلى محركات من نوع خاص، لتحويلها إلى طاقة حركة. بعيداً عن المصطلحات والتسميات العلمية، اكتشفت أن النظرية صحيحة لكنها تحتاج إلى من يساندها ويدعمها ويدفعها للتحقق. الخلفية الثانية تقوم على استكشاف الفضاء، حيث إننى كتبت عن كوكب جديد "عاشر" يضاف للمجموعة الشمسية المعروفة، أسميته كوكب "العاشر" (ما اكتشفته الرواية المنشورة فى عام ٢٠٠٢، تحقق علمياً بعد ذلك فى عام ٢٠٠٥ وأعلن العلماء عن وجود كوكب (SEDNA) يقوم سكانه ـ فى الرواية ـ بنقل الرمال الموجودة على الأرض إلى كوكبهم للحصول منه على الطاقة. الرواية ليست خالصة لروايات الخيال العلمى لكنها كما وصفها أحد النقاد "خلطة" روائية تنهل أيضاً من الواقع، وتنبه إلى خطر أزمة البطالة بين الشباب، وعمل مندوبى المبيعات، والفساد الإدارى، وترصد ممارسات جنسية تتم فى الخفاء، وتصريحات المسئولين المضللة لحل أزمة العمل. وتأخذ من الأسطورى من خلال تجول بطل الرواية على ظهر "قنطورة" (كائن أسطورى نصفه الأعلى إنسان، والأسفل حصان) بين الكواكب المعروفة ليصل إلى الكوكب الجديد.

خيال ساخن:

فى الرواية الجديدة "خيال ساخن"، أعود إلى الكتابة الأسطورية، عالم الرواية الأولى "غادة الأساطير الحالمة"، من خلال بحث عن الذات، وأساليب تحققها فى الحياة منذ نشأتها إلى الآن، حيث يمكن للعاشق أن يغير فى ناموس الكون ونظامه، ويفهم طبيعة تكوينه، من خلال تجربة عشق تتشكل وفق أساطير عديدة، تبدأ بجولة فى نهر النيل، حيث يتحرك الأبطال فى أرض بعيدة نحو المجهول، وهو يطلّون على التاريخ القديم، وتعود بهم الأحداث إلى حياتهم ووقتهم الراهن، لتتحقق أسطورتهم الذاتية، وفق قناعتهم، وتوجههم، فى نمط حكائى ذى بناء خاص. محاولة للدخول إلى غابات الروح الشائكة، والوقوف على بعض طرقها ومسالكها فى الحياة. ولأن الحبّ فى التراث العربى، كان دوماً السبيل للخلاص، والنجاة به من أثر الواقع، وضيقه، ومحدوديته، وتأثير ذلك الحبّ فى الجسد والروح، هو ما يدفعها إلى التجديد والابتكار، يدفعها إلى اكتشاف بهجة الحياة وفرحها. ربما يفسر ذلك الزمن الممتد فى الرواية، والأماكن المتنوعة، وطبيعة الأشخاص الذين يعيشون بأرواح متعددة، حتى يتحقق تواجدهم الفعلى فى الحياة. بالحبّ نكتشف الحياة، ونعى حقيقة وجودنا، وإذا ما توصل الإنسان إلى ماهيته، وكينونته، سيصبح العالم مُدهشاً، أو على الأقل قابلاً للاكتشاف، وتصبح طبقات الروح أكثر شفافية فى التعامل، وأمتن صلادة فى مواجهة ما يقلل من قيمة الأشياء الجوهرية فى خبايا النفس الإنسانية المُحيِّرة. فى النهاية لا أنسى أننى أجرب كتابة وابتكار أساطير جديدة تتوافق وروح العصر، بمزج الواقع بالخيال فى إناء مغلق، ثم فتحه وإطلاق ما به فى الفضاء الحر، لينمو بشكله الجديد.

رواية "خيال ساخن" هى حب بالدرجة الأولى، "عن وفى وإلى المحبين والعاشقين". هى محاولة شرقية خالصة، طرقتها فى روايتى الأولى "غادة الأساطير الحالمة"، لفهم ماهية الحب، وتأثيره الفاعل فى النفس العاشقة، وما يمكن أن تمنحه تلك التجربة من جسارة وقوة، فى مواجهة الواقع، وآلامه، فى ظل ما تعيشه الذات الواعية الآن من تشظى، يسلبها خصوصيتها. وهو ما دفعنى إلى خوض تجربة وكتابة رواية "خيال ساخن" بعد عدة سنوات، محاولاً الوصول إلى فهم أعمق، وأشمل لطبيعة الإنسان، وماهية الروح، التى يحيا بها،

من خلال أربعة فصول، موسمية، تدور بالإنسان فى مسار كونى محدد، بغض النظر عن مناخاته المزاجية المتقلبة. الفصول ترتبط بالروح وممارساتها: "الأمل"، "الهيام"، "النافذة"، و"العناق"، ويتبدل خلالها حال العاشق كما تتغير فصول السنة الأربعة، دورة كاملة فى حياة الإنسان، بكل ما يعتريه من متغيرات، من الممكن أن تؤثر فى وعيه، ولا وعيه، كى يلمس حقيقته، من خلال الحب، لأن الإنسان مخلوق ناقص، خلق بنصف روح، يظل طيلة حياته فى بحث دائم عن نصفه الآخر، ربما يجده فى محطة ما من العمر، وربما ينتهى العمر دون أن يصل إليه. الأمر مرهون فى النهاية بالقدرية المطلقة، والحظ فى الحياة له دور كبير خاصة إذا ما ارتبط بشخصية مغامرة، تسعى بكامل كيانها لِمَ يحقق لها هدفها وطموحها. فى الرواية يكتمل مسعى الأشخاص، ومسيرتهم الواقعية فى الحياة، بخيالاتهم، ويقطفون من ثمار اللذة ما يعينهم على مواصلة الحياة بحب وشغف.

هذا هو عالم روايتى الجديدة "خيال ساخن"، التى صدرت فى بيروت. كيانها رصد تجربة العشق، وأثره فى حياة العاشقين، والمحبين. أردت أيضاً أن أغير النمط السائد فى أن يكتب كلمة ظهر الغلاف ناقد كبير مخضرم، فكتب الكلمة الناقد الشاب عادل ضرغام، حتى يتسنى لى ولجيلى أن نغير الفكر السائد، وأن نتجه مع نقاد من أعمارنا نحو المستقبل.

ماذا يمكن أن يكتب فى رصد المشهد الثقافى المصرى الآن؟!، هل يمكن تصور أن المشهد مبهج جداً؟، لكثرة الإصدارات الروائية الجديدة، وتكاد أزمة النشر أن تنتهى على الأقل لدى دور النشر الخاصة، ثم ما قيمة تلك الروايات دون حركة نقدية موازية تفرز وتنتقى وتشير وتدلل وترفع وتخسف.. إلى آخر تلك الأفعال، التى تهتم بشكل فعلى بما يكتب. لذا، نجد المشهد يشوشه الضباب الكثيف، ويخفى معالمه بعشوائية لا مثيل لها، تسربت فيه من حركة المجتمع غير المنظمة.. هذا أقل وصف ممكن أن يوصف به المشهد السردى الجديد فى مصر، بزخمه، وتنوعه، وزحامه.. ولا ينقصه حركة نقدية موازية فقط، ذات روح شابة، قادرة على الرصد والمتابعة، من خلال برنامج عمل، لا يخضع للأهواء والعلاقات والمصالح، لكن يحتاج أيضاً إلى فعل ثقافى حقيقى، يجعل للكتاب قيمة لدى القارئ العادى.. حينها ستنكشف جلية هالة الثراء، التى تميز الكتابة السردية الآنية، بما تتسم به الكثير من الكتابات الروائية من طرح لأفكار جديدة، ورؤى مختلفة، ودهسها لأماكن ملغومة، من أجل اقتناص كتابة لها نكهتها وخصوصيتها.

أنا حزين، لأننى قرأتِ فى الفترة الأخيرة الكثير من الروايات المميزة، وللأسف الشديد لم أعثر على كتابة نقدية عنها، أو حتى كتابة صحافية تشير إليها، على الرغم من إفراد الجرائد صفحاتها للكثيرين ممن تعتبرهم كُتّاباً ومفكرين كباراً إلا أنهم بعيدون تماماً عن تناول تلك الكتابات فى مقالاتهم.. ربما يعود ذلك إلى عزوفهم عن القراءة والقراء أنفسهم الذين يكتبون لهم، وهو ما تنبئ به مقالاتهم، التى أراها ويراها كثيرون غيرى تخوض فى عالم آخر، لا علاقة لنا وللمجتمع به.. وهى حالة فريدة تحدث فى مصر بشكل مستفز.. وهو ما دفع الكُتَّاب أنفسهم للكتابة عن بعضهم البعض، لغياب دور الناقد وانقراضه من الحياة الثقافية.. وفى ذهنى الآن عناوين لعشرات الروايات لكُتَّاب شباب لم يتوقف أمامها النقاد، ومحتلو صفحات الصحف، مما يكشف حالة الموت الثقافى، الذى يعشش فى حياتنا الثقافية.. لست متشائماً، لكنها صورة الواقع المحيط بنا بسوداويته، وفوضويته، وقانونه الهمجى، والذى نسعى إلى تغييره بما نملك من قدرات، ربما نستطيع أن نلون وجه الحياة، وأن تصبح مساحة البهجة فى أرواحنا كبيرة، تفيض وتتسرب ملامحها إلى وجوهنا لتدل علينا. ويصبح بحق مبهجاً جداً. ■

الحكى قدرى منذ أن قررت أن أكون دمية نفسى

مى خالد

" و ما الحياة إلا ظل متحرك لممثل مسكين
يتبختر ويزركش دوره على المسرح
ثم يختفى صوته إلى الأبد
إنها حدوتة
يرويها أحمق.. تمتلئ بالصخب
و تدل على لا شيء.."
ويليم شكسبير

إنها حدوتة.. تحكيها راوية.. تملؤنى بالدهشة.. وتدل على كل شيء. تلك هى تنويعتى الخاصة على نفس لحن المدون الأول فى حياتى "ويليم شكسبير". وأستخدم هاهنا لفظة "مدون" الحداثية؛ لأن الرواية فى سنوات التكوين لم تكن سوى لعبة محكية/مسموعة، يتمتع صاحبها بأسلوب شيق وصوت جذاب، ليس بالضرورة جميلا لكن معبراً وموصلا للمعنى. فقد تكون الراوية خادمة عجوز أو جدة رحيمة أو أم تغالب النوم وتجتهد فى الحكى بنبراتها الناعسة لتصل بى إلى ذروة الحدوتة وأعماق النوم.

وعلى لسان جداتى عرفت لفظة "الرواية" التى كانت فى قاموسهن اللغوى تعنى "الفيلم السينمائى". فقد كن يقلن "الرواية الأفرنجى" على "الفيلم الأجنبى". إذًا فالرواية حكاية مسموعة مرئية يتحرك شخوصها فى البيت بالأبيض والأسود ويتحركون بألوان زاهية وبأضعاف حجمنا على شاشة السينما.
ثم كانت تلك الحادثة الفاصلة حين استيقظتُ ذات صباح لأجد رقبة عروستى "أمل" مكسورة ومدلاة على صدرها وهى عاجزة عن البوح باسم قاتلها من الأطفال الذين كانوا يزوروننا اليوم السابق،

فكرهت عجز الدمى وظللت أراها كجثث مخيفة. لذا وجدت متعتى فى أن أكون دمية نفسى، أغزل الحكايات الشيقة التى لا تطولها أيدى العابثين. أصنع حاضرًا آخر أفر منه إلى شخصيات وآفاق غريبة عنى. . أتجول فى تفصيلاته بحرية وإتقان أدى إلى انبهار الكبار حتى أن والدتى ارتعبت من أن أكون مريضة بازدواج الشخصية وثارت ثائرتها على كل من كان يعاوننى من أفراد الأسرة، الذين كانوا ينادوننى بأسماء الشخصيات المتخيلة ويفرحون كثيراً حين أتعطف عليهم بأدوار مساعدة فتصير اللعبة أكثر إثارة. أما قلق والدتى وعرقلتها لمسيرة اللعبة فقد كان يزعجنى بشدة؛ لأننى كنت أعرف كيف أفصل بين "مى" الأصلية وبين شخصيات اللعبة، التى كان يمتعنى فيها هذا الإحساس بالخلق والابتكار.

وأنتقل إلى عالم التدوين ليصلنى محكيًا أيضًا ومشفوعًا بالشرح والتحليل وقراءة مابين السطور، لكن هذه المرة بلكنة إنجليزية متميزة على ألسنة المدرسات اللاتى كن يتمتعن، من حسن حظى، بطاقة مشعة تملؤهن حين يسترسلن فى شرح روايات الأدب الإنجليزى ويتفنن فى تفتيت اللغة الشكسبيرية المعقدة أو أسلوب "ديكنز" الكلاسيكى القديم إلى مفردات يومية سهلة الهضم. ولقد عرفت أنه ستكون بينى وبين الرواية صلة خاصة حين نظرت حولى فى الفصل المدرسى بعد انتهاء المعلمة من شرح الفصل الأخير من رائعة "ديكنز" "قصة مدينتين" لأجدنى الوحيدة التى تمسح دموعها بعد أحداث النهاية.

وتتوالى الوقائع المروية المسموعة المدونة لتشكل خيالات تتحول إلى حقائق، فألتحق بجامعة أمريكية؛ لأنها أعجبتنى كعتبة للمعرفة والحرية فى رواية "أنا حرة"، فأرتشف من رحيق الغرب أعذبه بفضل رواية مصرية. ثم أتوه مع "محفوظ" فى أزقته وحول أضرحته ومقاهيه، لأتخيل حيوات البشر فأجدنى أتماهى مع الأمكنة وأخرُ صريعة عشقها وكأننى سائح مبهور بحضارة عريقة وتمتد الزيارة بامتداد حياتى. ويسحبنى "يوسف إدريس" إلى أغوار نفسه ونفوس الآخرين، فأدمن على استراق السمع إلى دقات القلوب وخلجات الروح، فأتخصص فى علم النفس إلى جانب دراستى للإعلام، ولكى أعلم الجمهور لابد أن أعلم المرئى واللامرئى وأفتش عن الحقيقة المطلقة، فأدرك مع "توفيق الحكيم" ما وراء الظاهر وأقلب الأمر من كل جوانبه، فأرى أجزاء ناقصة بالنسبة للغير وهى ماتضيف عمقًا للأفكار.

ثم هو الإنسان الذى كان وسيظل شاغلى الأكبر، أنظر إليه فى الطرقات وعلى المقاهى والمحافل العامة والجلسات الخاصة، شاعرة برغبة عارمة فى أن أستنطقه وأقرأ أفكاره لأحولها إلى حروف وكلمات، لينظر بدوره إليها كمن ينظر فى مرآة غير عادية، يرى فيها ذاته من الظاهر والباطن، فيبلغ الراحة التى أنشدها له والخلود الذى أبتغيه لنفسى. . ففى البدء كانت الكلمة وإلى النهاية ستظل. وهكذا صنعت له ست مرايا مكونة من ثلاث مجموعات قصصية وثلاث روايات، اندرجت تحت ما يسمى بالرواية أو الكتابة التسعينية والتى على الراغب فى الحصول على هذا اللقب النقدى أن يتمتع بالمواصفات التالية : التأثر بلغة السينما، الإيقاع المركز، التركيز على الذات كمحور للكون، توظيف الخصوصية، الجمل المختصرة وامتزاج لغة الكتابة بلغات فنية أخرى كالموسيقى والشعر والمسرح. وإن كنت هاهنا فى محل استجواب : هل أنت كاتبة "جديدة" ؟ لا أعرف هل أرد بنعم أم لا، على اعتبار أن الكتابة الجديدة لها وجهاها الحسن والقبيح. فإن أجبت بنعم فأنا أعنيها؛ لأننى لم أستيقظ ذات صباح لأقول نويت أن أكون كاتبة جديدة، بل هو تكوينى الشخصى والنفسى المتأثر بما يدور بداخلى (منذ أن أصبحت دمية نفسى) والمتشكل بهيئة الكون من حولى حتى امتزجت كل عناصره المتخيلة والمعيشة واجتذبتنى

إلى كتلتها فصرت جزءاً لا يتجزأ من معطيات العصر. وإن قلت "لا" فأنا أعنيها أيضاً، فعلى الكتابة الجديدة مآخذ شتى من وجهة النظر النقدية ومن وجهة نظرى أيضاً، حتى أننى أتساءل أحياناً هل يمكن لرواية حديثة أن تشكل وجدان إنسان مثلما كانت الحكايات السالفة تصنع مفاهيم أمم وشعوب؟

سأنكر تهمة انتمائى إلى الكتابة الجديدة إن كان المقصود بهذا التعريف تلك الكتابة التى تغفل الخلفيات النفسية للشخوص وتركز فقط على الشكلانية والبناء المبتكر أو التى تقدس اللغة وتهمل الحس الإنسانى أو التى تنزع إلى شدة التخييل الذاتى وبتر الصلةبالعالم وكأنها لوحة تجريدية تنحى العالم الملموس جانباً ولا تخضع إلا لقوانين الرسم. المشهد الروائى الآن زاخر بهذه النوعية ذات التقنيات المبتكرة وتقبيح الواقع والتغريب المفتعل والأغلفة الأنيقة والطباعة الفاخرة والتى أخرج من بين دفتيها صفر اليدين نادمة على ما أهدرته من وقت. حينئذ تتأكد لى نظرية تطور الإنسان فى أنه حين يصل إلى طور معين يبدأ فى الارتداد إلى حالته الأولى ويتصرف مثل طفل صغير. هكذا أتوق بشدة إلى عوالمى الروائية الأولى حيث الحكى والبشر الأغنياء بالأحاسيس، والكلمات التى تحمل من المعانى بين فراغاتها أكثر مما تظهره حروفها، وشخوص أصلية تتنفس وتتحرك (فالسينما هى مفهومى الأول للرواية كما علمتنى جدتى).

ولأننى أترك نفسى تتصرف على هواها وأنا فقط مراقبة لها، فقد وجدتنى أقيم تعايشاً بين كل المذاهب من أول الكلاسيكى؛ حيث المتعة والفائدة حتى المذهب الجمالى؛ حيث الفن للفن وبينهما المذهب الواقعى الذى لا يخدع القارئ ليتجاوروا جميعاً ويقدموا الإنسان على حالته الآنية فى أعمال مكتوبة، لا أدرى إلى أية فصيلة تنتمى.. لكن ما يعنينى حقًا هى أنها تنبع منه وإليه.. قلبى وقلب الإنسان.■

الوجود كلغز . . الكتابة كسؤال

منصورة عز الدين

أية كتابةٍ لا تسعى لكشفِ المأزقِ الوجودى للإنسانِ فى هذا العالم، ولا تحاولُ فكَّ متاهةِ النفسِ الإنسانيةِ هى عبارةٌ عن كلماتٍ ملساءَ مرصوصةٍ بجوارِ بعضها البعضِ لدغدغةِ المشاعر.

الكتابةُ الجيدةُ - كما أراها - هى تلك التى تطرحُ أسئلةً شائكةً وتتماسُ مع المسكوتِ عنه بمعناه الواسعِ. . هى التى تهدفُ لإقلاقِ القارئِ واستفزازِه، وهزِّ يقينِه الثابتِ، والرواية تحديداً هى نوعٌ أدبىٌ ضد اليقينى والمستقرِ، فمن بين السطورِ تتوالدُ مئاتُ الاحتمالاتِ والمعانى، التى ربما حتى لم يقصدْها الكاتبُ بشكلٍ مباشر؛ لأنَّ للكلماتِ سلطتَها الخاصةَ البعيدةَ عن سلطةِ مبدعِها، اللغةُ خوَّانةٌ بطبيعتِها، والعملُ الجيدُ هو ذلك الذى يخونُ صاحبَه، ويخلقُ لنفسِهِ وجوداً قائماً بذاتِه، بحيث ينفتحُ على تأويلاتٍ جديدةٍ مع كلِّ قارئ.

هذه مقدمةٌ لا غنى عنها قبل الحديثِ عن "الرواية الجديدة فى مصرَ التى يحوطُها الكثيرُ من الالتباسِ، وعن تجربتى فى سياقِها.

بشكل شخصى أنزعجُ بشدة من الميلِ المتوارثِ لوضع الجميع فى سلةٍ واحدةٍ لمجرد تواجدِهم - بصدفةٍ بحتةٍ - فى جيل واحد.

توجد بالطبع روابطُ تجمعُ بين من تم الاصطلاحُ على تسميتِهم بكتّاب الروايةِ الجديدةِ فى مصر، ولعلَّ أهمَّ هذه الروابطِ . . ذلك التوقَ الشديدَ لتجاوزِ الواقع إما عبر مزجِه بالغرائبى أو السخرية الشديدة منه، أو التعاملِ معه بحيادٍ مطلقٍ، أو حتى رميِه فى وجه القارئ بكل تناقضاته وفجاجته دون أية محاولة للفلترة.

كما تتسمُ الكتابةُ الجديدةُ أيضًا فى معظمها بالتجرؤِ على الكثير من المسلمات القديمة، وإعادة النظر

فيها، سواء أكانت مسلمات سياسيةً أو دينيةً أو اجتماعيةً، وقبل كل ذلك تتسم بالإعلاء من شأن الهامشي والخافت، بل وحتى ما أصطلح طويلاً على تصنيفه خارج نطاق الأدب الرفيع.

إلا أنه وفى الوقت نفسه توجد تباينات عديدة على مستوى الخبرة والتجربة والرؤية للعالم، إن أخطر ما يهدد الكُتَّاب الجدد فى مصر - من وجهة نظرى - هو ذلك الإضرارُ على التعامل معهم باعتبارهم كتلةً واحدةً متماثلةً تكتب نصاً واحداً.

لكن عليَّ أن أعترفَ بأنَّ بعضَ هؤلاء الكُتَّاب قد ساعدوا على ترسيخ هذا الاعتقاد، حين حصروا أنفسَهم فى مساحة ضيقة مرددين الأقوالَ التى صارت أكلشيهات بائسةً مثل: "نحن لا نكتب إلا عن ذواتنا؛ لأنها الشيءُ الوحيدُ الذى نعرفُه"، وما إلى ذلك. لأن المقولاتِ والتنظيراتِ المسبقةَ عادةً ما تظلمُ الإبداعَ، كما أن هذه المقولاتِ سمحت للكثيرين بالتجرؤ على فن الرواية دون توافرِ الموهبةِ أو الدرايةِ الكافيةِ بتقنياته. لقد تحول هذا النوعُ الأدبى فى نظر البعض إلى مجردِ سردٍ لتجاربَ ذاتيةٍ ضيقةٍ، وهو ما قد يؤدى بالرواية "الجديدة" فى مصرَ إلى مأزق صعب، خاصة مع سهولة النشر وعدمِ وجودِ فرزٍ نقدىٍ حقيقى.

***

الكتابةُ السابقةُ فى معظمها، كانت تحاولُ تمثلَ الواقع ومحاكاتَه، أما الكتابةُ الجديدةُ فتتحفظُ على ذلك، إذ يرى كُتَّابُها أن الواقع بما فيه من تعقدٍ وتشابكٍ لا يمكن رصدُه بالعين أو عبر الكتابة البصريةِ وحدَها. كتابةُ ما بعد الحداثة عموماً تشككُ فى قدرةِ العقلِ البشرى على كشفِ الواقع بشكلٍ كامل.

وأرجو ألا يُفهمَ من كلامى أن كل ما يكتبُه الكُتَّابُ الجددُ يمكنُ وصفُهُ بالكتابةِ الجديدةِ أو الكتابة ما بعد الحداثية، فهناك كُتَّابٌ جدد يلتزمون تماماً بفكرة أن الكتابةَ ما هى إلا محاكاةٌ للواقع، وهناك كُتَّابٌ من أجيال سابقةٍ ينتمى ما يكتبونَه إلى مفهوم الكتابة الجديدة بالمعنى الذى أتحدثُ عنه.

حين بدأتُ الكتابةُ فى منتصف التسعينيات كانت كتابةُ الذاتِ هى الأعلى صوتاً والأكثرَ وجوداً بين الكُتَّاب الجدد فى مصر، وقتها لم أجد نفسى فى هذا النوع من الكتابة، إذ مثَّل الخيالُ الجامحُ شرطاً أساسياً للكتابة الجيدةِ من وجهة نظرى، التقيتُ مع من تم الاصطلاحُ على تسميتهم بكُتَّاب التسعينيات فى نظرتهم التى تعلى من شأن الشك ونسبية المعرفة، ورغبتِهم فى تجاوز الواقع بمفهومِه القديم، واختلفتُ معهم فى إيمانِهم بأن كتابة الذات هى الطريقةُ المُثلى للكتابة فى زمنِ سقوطِ الحكايات الكبرى.

لم أرغبْ فى محاكاة الواقع، ولم أسعَ لتغييرِه على طريقة الرومانسيينَ الثوريينَ، رغبتُ فقط فى نقل حيرتى المعرفيةِ أمامه، حيرتى المعرفيةُ فى مواجهةِ الوجود الإشكالى للإنسان، الكتابة عندى هى محاولة لفهم ومساءلةِ هذا الوجودِ الهشِ والملتبسِ والمحكوم بالفناء. الحياةُ بالنسبة لى هى "حياةٌ من الزجاج.. حياةٌ هشةٌ قابلةٌ للكسرِ فى أيةِ لحظةٍ وفقَ أيةِ مصادفة".

وبما أن الوجودَ بالنسبة لى يُعد مأزقاً، وبما أن نقطةَ انطلاقى هى الحيرةُ المعرفيةُ أمامَه، فالأسئلةُ هى البطلُ الأساسيُ فيما أكتب، والكتابةُ فى جزء منها هى رحلةُ بحثٍ ومغامرةٍ مقلقةٍ فى المجهول. وفى غياهب النفس الإنسانية بجوانبها المظلمة والشريرة، فتأملُ الوجودِ يصبحُ فعلا بلا طائلٍ إذا لم يكن من خلال ما هو جارحٌ ومظلمٌ، ومن خلال مزجِ المعرفةِ بالألم.

ربما لهذا تتماسُ كتابتى فى جانب من جوانبها مع أدبِ الرعب؛ حيثُ تنتشرُ الدماءُ، ويسودُ العنفُ، ويصبحُ العالمُ مكاناً كابوسياً مخيفاً وشرساً. فى طفولتى كان الخوفُ هو الشعورُ الأبرزُ عندى، كان عليَّ التعايشُ مع مخيلةٍ شرسةٍ تفاجئُنى بكل الخيالاتِ المرعبةِ والمخيفةِ، كان خيالى هو عدوى الأولُ الذى يحاربُنى ويهددُ ثباتَ واستقرارَ الواقع أمام عينيّ.

أحياناً أتساءلُ: هل أترجمُ مخاوفَ طفولتى إلى

كتابة؟ هل أكتبُ ما يتماسُ مع المخيفِ تحدياً لمخاوفى ومحاربةً لها؟!

***

الكتابةُ التى تتوسلُ بالغرائبى ليست جديدةً تماماً على الأدب العربى، بل ربما يحتوى تراثُنا الثقافيُ على الكثيرِ من الغرائبى والعجائبى مقارنةً بالثقافات الأخرى، التراثُ الدينيُ بشكل عام هو فى ظنى المصدرُ الأولُ للعجيبِ والغريبِ فى معظم الثقافات.

غير أن الثقافةَ العربيةَ الحديثةَ قامتْ فى الغالب، بتهميشِ الكتابةِ الغرائبيةِ والعجائبيةِ، ونظرتْ إليها على أنها مجردُ هروبٍ رومانتيكيٍ من الواقعِ ومشكلاته، هل يمكنُنا القولُ إنَّ الثقافةَ العربيةَ فى معظمِها لاتزالُ تنظرُ للواقعِ بمعناه الضيقِ فقط؟ ولا تزالُ لا تقدّرُ إلا الكتابةَ التى تقدمُ نفسَها باعتبارِها محاكاةً ونقلاً له؟

الغرائبى فى ظنى لا ينفصلُ عن الواقعِ، والواقعُ ليس فقط مجردَ ما نراه بأعيننا و نعيشُه بوعينا. ما أكتبُه واقعيٌ، أو الواقعُ كما أراه. ترى عيناىَ الواقعَ على هذا النحو، والقارئُ المدقّقُ سيلحظُ أنه حتى أكثرُ التفاصيلِ عجائبيةً فيما أكتبُ يمكنُ تفسيرُها على نحوٍ واقعيٍ صرف، بل وأحياناً تقبلُ أكثرَ من بديل، ما بين الجنونِ، الهلوسةِ، أو الحلم والكابوسِ. فالأحلامُ لا تنفصلُ عن الواقع، بل هى جزءٌ أساسيٌ منه، هى لغةُ اللاوعى، ووسيلتُهُ للتعبيرِ عن نفسِه، فكيف لا يكونُ لاوعيُنا جزءاً من واقعِنا؟

عندما نقومُ بتفكيكِ عالمِ الأحلامِ والكوابيسِ، سنتمكنُ من إعادةِ بناءِ الواقعِ بمعناه الأوسع.

الوقوفُ على الحافةِ بين الوهمِ والحقيقةِ، بين الواقعِ والخيالِ، بين العقلِ والجنونِ ربما يمنحنا فهماً أعمقَ للعالمِ الذى نعيشُ فيه، فالفنُ يكمنُ فى المخفى والملتبس، فى تلك المنطقة الغائمة الضبابية التى تفجرُ الحيرةَ والقلقَ والتساؤلاتِ، أكثرَ مما تمنحُ الطمأنينةَ والأجوبةَ المريحةَ.

***

إحدى فضائلِ الكتابةِ الجديدةِ فى مصرَ أنها- كما ذكرتُ سابقاً- أعادتِ الاعتبارَ لأنواعٍ أدبيةٍ ظلتْ مهمشةً لفتراتٍ طويلةٍ، فهى على سبيلِ المثالِ وضعتِ الكتابةَ الغرائبيةَ فى مكانةٍ بارزةٍ فى المشهد الحالى عبر كتاباتِ عددٍ من الكُتّاب الذين رأوا أن الواقعَ أصبح ضيقًا فسعوا إلى توسيعِه عبر الخيال، كما أعادتِ الاعتبارَ إلى الكتابةِ البوليسيةِ وكتابةِ الرعبِ عبرَ الاستفادةِ من تقنياتِها بعيداً عن التحفظاتِ القديمةِ، بل إنها استفادتْ أيضاً من شخصياتِ وعوالمِ الكارتون والرسومِ المتحركةِ وثقافةِ البوب آرت.

من هنا يمكنُنى أن أخلُصَ إلى أن الكتابةَ الجديدةَ فى مصرَ رغم فوضاها الباديةِ واحتياجِها لنوعٍ من الفرزِ النقدى، نجحتْ فى إحداثِ نوعٍ من الخرقِ الإيجابى لأسطورةِ الأدبِ الرفيعِ بالمفهومِ القديم.■

لماذا الرواية

صفاء عبد المنعم

الرواية هى العالم الساحر بالنسبة لى، فيها أفتح خيالى ومخيلتى، وأصنع أحبة وهميين، وأتذكر تراثًا طويلا من الإنسانية والمشاعر المحبطة.
وأحلم بالمدينة الفاضلة، وأصنعها بتفاصيل واقعية وأناقش داخلها مايحدث الآن ولماذا؟
وأبحث عن الجذور التى تربينا عليها فى ثقافتنا.
منذ الصغر وأنا أعامل معاملة مختلفة، البنت الوحيدة فى مجتمع من الذكور.
فرضت علىّ الوحدة الإجبارية، لا لعب، لا صداقة، لا شىء يحدث سوى الطاعة العمياء.
ـ البنت المؤدبة تقول إيه؟
ـ حاضر

غلفت أنوثتى فى ورق مقوٍ ووضعت فى صندوق، إلى أن يأتى ابن الحلال، ليفض هذه الأغلفة كل الأشياء محرمة وعيب. كدت أن أصبح ولداً دون أن أنال الحرية التى هم فيها.
وأساعد أمى فى البيت بأقصى طاقة ودقة.
كان الراديو هو الملاذ الوحيد والصديق المثالى أصحو مع جدتى فجراً أسمع الآيات والتواشيح بصوت الشيخ طوبار.
وعشقت المسلسلات والبرامج. أصبح لدى ثقافة سمعية، وثقافة شعبية.
كانت الجدة فى الليل تحكى لنا الحكايات.
ست الحسن والشاطر حسن والضبع والشمعدان.
تربت عندى ثقافة واسعة من الطقوس والعادات والتقاليد.
وعالم الجن والسحرة والعفاريت وهناك سبع سموات وسبع أراضٍ، وأولياء الله الصالحون وأهل البيت. عالم حقيقى وغريب.
الثقافة الورقية ضد الثقافة الشعبية
عندما ذهبت إلى المدرسة وتعلمت. نفرت من الطقوس والعادات وتمردت عليها، وأصبحت أنظر لها نظرة المتعالى والرافض.
وفى عام ١٩٨٣

كتبت لأول مرة قصة كنت أريد أن أكتب مثل تشيكوف فى موت موظف.

ويوسف إدريس فى نظرة، ويحيى الطاهر عبد الله فى جبل الشاى الأخضر.

وتوالت الأمنيات والحكايات، وقرأت مائة عام من العزلة لماركيز.

ووجدت جدتى فى شخصية أرسولا.

الكنز المكنون داخلى تفجر وأستدعى الجدة وجيرانها بكنوزهم وطقوسهم وخرافاتهم.

جاء الماضى البعيد بكل تاريخه وثقافته الشعبية التى رفضتها فى يوم من الأيام.

فى رواية من حلاوة الروح

جاءت الشخصيات بلغتها وتاريخها وأسمائها. كنت لاأستطيع السيطرة عليها وهى تكتب نفسها بقوة وعنف.

وتفرض ثقافتها وكأن مسجل يعيد تذكر الأحداث ببطء وعمق وقوة.

الحياة تتحرك، الشجار، الأحداث، الغضب والرضا زنة ضد حسنة، وأم رامى ضد أم عكاشة.

وفى النهاية ثقافة واحدة تجمعهم دون التفرقة بين دين أو لون.

عالم النساء بجوار عالم الرجال والأطفال وتحويل الزعيم جمال عبد الناصر إلى بطل شعبى.

رواية ريح السَّموم.

حاولت أن تفتح التاريخ السرى للمشاعر المحبطة لماذا نعود إلى الخلف بهذه السرعة.

فشخصية وديع الطيب المثالى يقتل؛ لأنه لايستطيع أن يواجه بشاعة هذا الواقع المزيف من المشاعر والأخلاق، وأصبح المظهر يسيطر على الجوهر فهى إنذار الريح قاتلة قادمة سوف تقتلع الأخضر واليابس.

رواية قال لها: ياإنانا

حاولت من خلال ثلاث شخصيات نسائية فى أجيال مختلفة أن تقرأ الواقع الآن وتتماس مع الماضى من خلال شخصية مريم فهى الحاضر الذى يقرأ الماضى، دائماً مشغولة بمناقشة الحاضر من خلال أحداث الماضى، والجذور المتشعبة فى ثقافتنا.

أبحث عن كتاب النيل الذى أحضره سيف بن ذى يزن، والإلهات الجميلات إيزيس وحتحور وسخمت الغاضبة.

فى رواية التى رأت.

استدعيت شخصية الخديو إسماعيل وماحدث له عندما أراد أن يحدث مصر ويجعلها قطعة من أوروبا.

ولكنه أثقل كاهله بالديون ونفى خارج مصر وعانى فى الخارج ولم يدخلها إلا متوفياً.

دائماً هناك عين عندى ترصد الواقع، وتستدعى التاريخ، وتضع الحاضر والماضى أمام بعضهما لتعيد القراءة وترتيب الأوراق المبعثرة.

فى رواية فى الليل لما خلى.

أحاول أن أستعيد لحظات العشق الهاربة من الزمن الجميل من خلال شخصية الأم والابنة والعلاقة بينهما فى لحظات الشد والجذب.

امرأتان شبيهتان بدرجة كبيرة تواجهان عالماً قبيحاً وخطيراً لا مثالية فيه، وبلغة مثالية وغنائية فالنص عندى هو الذى يفرض لغته حسب المستوى الثقافى والاجتماعى للشخصيات، والراوى عندى دائماً متورط ومتعاطف ومحب لشخصياته، فهو الذى خلق وأبدع هذا العالم السحرى. ■

حول الكتابة وأشياء أخرى

الطاهر شرقاوى

مما لا شك فيه أن السنوات الأخيرة شهدت ازديادًا ملحوظًا فى حركة النشر مقارنة بالسابق، ليس النشر فقط بل ازديادًا فى عدد القراء، وهذا مؤشر يدل على أن تغيرًا ما حدث فى المعادلة الثقافية وأن الكتاب وطد أقدامه بشكل ثابت. لم يقتصر ذلك على الرواية فقط بل كل الكتب بمختلف أنواعها، حتى المدونات التى صدرت فى شكل كتاب حققت مبيعات وشهرة ووجدت لها قارئًا.

ولو نظرنا إلى شريحة الكُتَّاب سنجد أنهم وبعكس أجيال سابقة لم يخرجوا من تنظيمات سياسية أو أيديولوجية معينة ولم ينضووا تحت تيار معين يقدمهم إلى القراء.. كُتَّاب تخلصوا من هذا العبء ولم يندرجوا فى كتاباتهم فى تيار واحد ولغة واحدة، بل إن ما يميز هذه الكتابات أنها تحتوى على كل التيارات فتوجد كتابة واقعية وبوليسية، وسوريالية ورومانسية.. كُتَّاب تشكل وعيهم خلال فترة التحولات العظمى فى خريطة العالم، تلك التحولات التى واكبها ثورة معلوماتية غير مسبوقة وانفتاح العالم على بعضه.. فترة سقطت فيها النظريات ولم تعد الأيديولوجيا تتصدر المشهد فماذا نتوقع من كاتب يرى أمام عينيه، وخلال سنوات قليلة، انهيار دول وظهور دول جديدة، وسقوط نظريات كبرى. إنه إعادة تشكيل للعالم من جديد، تشكيل للجغرافيا والتاريخ والمفاهيم والوجود. يمكن وصف ما يحدث بأنه محاولة للفهم، حالة التشكل التى يعانى منها العالم تلقى بظلها على الكتابة عمومًا. مثل الجرأة فى استخدام اللغة، فلم يعد استخدام العامية أو مفردات، كانت تعد محرمة من قبل، مشكلة أو شيئًا يؤخذ على النص، أصبحت الكتابة الآن أكثر تسامحًا مع ذلك، وأكثر رحابة بالمغامرة.

.. حتى القراء ونسبة كبيرة منهم شباب، هم نتاج لهذه التحولات، وبالتالى فهم يمتلكون وعيًا مغايرًا ويبحثون عن كتابة مغايرة عن السابق.

ماذا إذًا عن علاقتى بالكتابة؟

فى البدء، كانت الجدات والحكايات وسرير جريدى يجمعنا فوقه. يحيط بذلك عتمة، ونجوم لا تكف عن الحركة، ورءوس أشجار النخيل والسنط. لم تكن الحكايات التى تروى لنا، تقتصر

على الحكايات الخرافية والأساطير فقط، بل امتدت لتشمل سردًا تاريخيًا لسير الأجداد والأخوال والأعمام، سير تُخلط بين الواقع والخيالى، ويتماهى فيها أجدادنا مع أبطال الحكايات، فتصبح لهم كرامات ومغامرات، غير آبهين فى غزواتهم المباركة بالليل والذئاب والعفاريت وقطاع الطرق. كانت الجدات يحكين ذلك، بينما أيديهن الرحيمة والقاسية أحيانًا، تمسد شعر الرأس أو تمشى ببطء على أجسادنا النحيفة، حتى يأخذنا سلطان النوم إلى مملكته.

من هنا بدأت الحكاية ـ الأب الرائع للقصة ـ تحفر لها مكانًا بداخلى، لم تكن ظاهرة فى الأول، لكنها كانت موجودة، تراقبنى فى صبر وأنا أتنقل من مجلات الأطفال المصورة، بدءًا من سمير وماجد وميكى وسوبر ميكى، إلى قصص المغامرات البوليسية، حتى ولوجى عتبة الشعر بعد قصة حب عذرى بدأت ذات شتاء.. الشعر بمفهومه الكلاسيكى، العمودى، ومواضيعه التقليدية التى تتراوح بين الغزلى والوطنى والدينى. ثم انفتح بعدها شباك صغير، يطل على كتابات أخرى، بعد اكتشاف بيت ثقافة صغير يقبع مختفيًا وراء أشجار المانجو، كنت أجلس على سلمه الحجرى أنتظر الموظفة التى تأتى فى الضحى، ثم لا تلبث أن تذهب بعد ساعة، احتوت مكتبته على أرفف من الكتب المتربة، والتى سرعان ما قرأتها خلال أول إجازة صيفية قضيتها بعد اكتشافى إياه، من هنا عرفت نجيب محفوظ والسباعى ومحمد عبدالحليم عبدالله، لأنطلق بعدها إلى كتابات أخرى مختلفة.

فى البدء كانت القصة، والتى كانت فى بداياتها محاولات ساذجة وعبيطة، وتقليدًا لآخرين. فعلت ذلك دون أن يكون لدى مفهوم معين لها، وأعتقد أن محاولة إيجاد تعريف محدد للقصة عملية صعبة، وربما يدخلنا فى تنظير لن يصل بنا إلى القول الفصل، فكل التعريفات القديمة التى ارتكزت على تحديد حجم للقصة أو عدد صفحات معينة أو.. أو.. لم تصمد طويلا، وتم تجاوزها. فالآن توجد قصة قصيرة تتجاوز الخمسين صفحة، وقصة أخرى لا تتجاوز الثلاثة أسطر. إذًا وضع تعريف محدد للقصة القصيرة لن يصمد طويلا، وسرعان ما سوف يتحطم، ويصبح تعريفًا تاريخيًا يسكن بطون الكتب. وأعتقد أن المهم هو الكتابة نفسها، بعيدًا عن أى تعريفات قد تقيد أو تعرقل الخيال، فالطائر يستمتع بالفضاء دون أن يعرف آليات عملية الطيران نفسها. رغم ذلك تظل للقصة القصيرة سمات تميزها، وتمنحها الطعم المحبب، مثل التكثيف والدقة فى اختيار المفردات والكلمات، أو القبض على لحظة إنسانية، والاهتمام بالتفاصيل الحياتية التى عادة لا نأخذ بالنا منها. القصة أشبه ما تكون بكاميرا فوتوغرافية مسلطة على الإنسان والروح والحياة (هل يصلح هذا تعريفًا للقصة القصيرة؟).

لقد تأثرت القصة فى الفترة الأخيرة، مفسحة المجال للرواية لكى تتصدر المشهد، فالناقد يفضل الكتابة عن الرواية أكثر، والناشر لا يرحب بنشر القصة، والسينما تسعى وراء الرواية، والقارئ يتأثر بذلك. هل هو عصر الرواية إذًا؟ مقولة تحتمل الكثير من الأخذ والرد. لكن هذا لا يعنى أن القصة تحتضر، حتى أنه يمكن القول إن الكثير من الروايات التى صدرت مؤخرًا تحمل بداخلها روح القصة القصيرة، من حيث البنية والإيجاز فى اللغة وقلة عدد شخصيات الرواية، لذا يمكن القول إن القصة القصيرة أثرت فى الرواية وأن الأخيرة استفادت من تقنيات الكتابة القصصية. فما زالت القصة القصيرة تتنفس وتقاوم، وتجد لها مكانًا، سواء فى الصحف والمجلات، أو على شبكة الإنترنت.

هل أكون ـ عندما أكتب ـ قاصدًا منذ البداية طرح واقع معين، أم أن هذا الواقع هو الذى يختارنى؟. تحديدًا لا أعرف، ما أعرفه أن هناك عوالم معينة، تظل كطائر يمتلك مخالب، تحلق داخل روحى، قلقة، ومتوترة بشكل واضح، وتكون كتابتها هى الحل الوحيد. ولا أكتشف ذلك إلا بعد فترة طويلة من ممارسة الكتابة، وقتها أفاجأ بأن شخصًا كتب أو أشار إلى هذا العالم الذى يطل من خلال كتاباتى،

ربما أندهش لحظتها، وسواء كنت واعياً بذلك أو غير واع، فالأمر سيان، هناك دائماً من يكتشف عالمًا ما فى كتاباتى، يطفو بشكل لا شعورى، وبعيدًا عن أى أسباب تربوية أو نتيجة قراءات معينة، أو خبرات مكتسبة من الحياة، بعيدًا عن كيفية نمو هذا العالم بداخلى، المهم أنه موجود، وهذا يكفى. أنا أيضاً فوجئت بعد فترة من الكتابة، بأن هناك عوالم تطرح نفسها، سواء على استحياء أو عمدًا، وهذا لا ينفى وجود عوالم أخرى كنت قاصدًا وواعيًا بها أثناء الكتابة، إذًا المسألة ليس لها قانون محدد وثابت. فالواقع الذى أطرحه هو واقعى أنا. الواقع الذى أعيشه وأحياه، الذى أتنفسه وأراه، الذى أتذوقه وأشمه، الذى أتصالح معه ثم أركله بقدمى وأنبذه بعيدًا، الذى أغنى له وبعدها أتلافاه، العالم الذى يبدأ من السرير الذى أنام عليه، وحتى العالم الذى لا حدود له. حتى البطل الذى أطرحه ربما يكون أنا، أطرح نفسى كما عشتها، وكما أعيشها، وكما أتمنى أن أعيشها، وأيضاً كما أتمنى ألا أعيشها. أنا الذى يمشى فى الشارع يتسلى بركل الطوب بمقدمة حذائه، غير عابئ بأسئلة كثيرة تكشر عن أنيابها من وقت لآخر، من نوعية: من أنا؟ وما معنى كلمة وطن؟. والذى بالتأكيد لن يفاجأ - فالأمر عادى ولا يستحق الدهشة - بمن يستوقفه مراراً ليطلع على بطاقة الهوية. والذى يخاف دائماً من أن يتم اعتقاله لا لشيء، فقط لمجرد أن القانون يسمح بذلك. وأنا تعنى: (الآخر وأنا فى الوقت نفسه)، فبشكل ما لا أجد فرقًا جوهريًا بينى وبين الآخر، فالعالم يتمثل داخلى، كما أنى أتمثل فى العالم.

فى البدء كانت الحكاية والجدة والليل والنجوم.. اختفت الجدة، ولم نعد نرى السماء، لكن ظلت الحكاية تقاوم، هى فقط تلتقط أنفاسها، وتراقب ما يحدث فى العالم، لتعود بشكل مختلف، قادر على إثارة الدهشة والإعجاب.

أما عن كتاباتى، فقد صدر لى من قبل ثلاث مجموعات قصصية هى: البنت التى تمشط شعرها، وحضن المسك، وصوت الكمان.. بالإضافة إلى كتاب للأطفال بعنوان شجرة البرتقال.

أما رواية فانيليا.. هى الرواية الثانية لى من حيث الكتابة، وقد سبقتها رواية لم تنشر، من خلال رواية فانيليا حاولت أن أكون مختلفاً عن كتاباتى السابقة، مختلفاً من ناحية اللغة والعوالم التى كنت أتناولها، ابتعدت فى فانيليا عن الكتابة عن البيئة الصعيدية، واخترت مدينة غير محددة الملامح، بمعنى أنها ليست مدينة بذاتها، مدينة متخيلة أو المدينة كما أراها أنا، فى الوقت نفسه كان لدى اهتمام خاص باللغة، فى محاولة منى لخلق لغة تحمل جمالياتها دون الانزلاق وراء غايتها ، فى استخدام مفردات مستخدمة فى الحوار العادى اليومى داخل النص المكتوب، وهى مفردات فصيحة وليست عامية كما يظن البعض، لدى اهتمام خاص باللغة، وهوس بصياغة جملة تعبر عما أريد قوله وفى الوقت نفسه تحتفظ بروعتها ودهشتها ودون أن يؤثر أحدهما على الآخر. فى رواية فانيليا لم أستخدم أسماء للولد والبنت، ربما إحساساً منى بأن مجرد استخدام اسم للشخصية سيكون ثقيلا على النص، وسيخدش جماليات الجملة التى حاولت صياغتها. وكأن الاسم هو قيد يكبل الشخصية والكاتب أيضاً، فى روايتى فانيليا تحديداً. ■

الروايةُ الجديدةُ.. لعوبٌ لا تُخلص إلاّ لمن تعشقه

محمد صلاح العزب

فى البدء كانت الرواية، الحكى سيد التاريخ.. التاريخ رواية لا تتمتع بحبكة مناسبة، كتبت على عجل، تدهش أحيانًا، وتؤلم كثيرًا، التاريخ رواية جاهزة لتعذيب القراء، القراءة إجبارية، وليست هناك رفاهية لغلق الكتاب ووضعه على رف المكتبة.. الرواية مترو أنفاق، بسائق واحد يقود آلاف البشر حيث يريد هو، برضاهم، له قضبان، لكن لا أحد يعلم محطته، لا تنزل إلا بعد أن تحصل على متعتك كاملة، الفرصة لا تأتى كثيراً، هذا العرض لفترة محدودة.

الرواية الجديدة - والقديمة الفنية أيضاً - ترفض تماماً أى قيد على الإبداع، القيد الوحيد المسموح به هو "الفنية"، كل ما هو فنى مباح. الجنس مثلا، لا يختلف عن الجلوس على المقهى أو ركوب الترام، هذه الأفعال العادية إذا كانت غير مبررة فنياً تظل معيبة بغض النظر عن كونها ضد التابوهات أم لا.

حين واجهتنى ردود أفعال عنيفة على نشر رواية سرير الرجل الإيطالى فى جريدة الدستور، سواء بدعوات الاستتابة والتكفير ثم وقف نشرها فى الجريدة لم أعد النظر فيما كتبته، أصدقائى اقترحوا علىَّ التخفى اتقاء للاعتداءات، لأن الرواية تتحدث عن عبادة الجنس بما يعنى ضمناً التعرض للدين، لكننى لم أفكر فى التراجع إلى أن تم إيقاف نشر الرواية بعد أول حلقتين، لكننى لم أتخيل أن يكون رد الفعل بهذه الحدة، توقعت بعض الصدامات من أناس يقرءون الأدب بسطحية وأخلاقية وهم موجودون دائماً أما أن يصل رد الفعل إلى استتابتى وإيقاف نشر الرواية فهو ما لم أتوقعه.

لا أحد يعلم على وجه الدقة، هل يكتب الروائى روايته، أم تكتب الرواية عالمها الكامل، بما فيه كاتبها، وأوراقه، وأقلامه، ومنضدته، وكوب شايه.. كل أبطال الروائى حقيقيون أكثر منه، هم اخترعوه، واتفقوا فيما بينهم أن يلعبوا معه لعبة طريفة أعلموه بها: أنت تكتب ونحن نعيش، نأكل ونشرب ونتضاجع.. طالما اخترت الكتابة اكتب،

ونحن سنحيا بدلا منك، حتى نخبرك بكل هذه المتع الموجودة فى الحياة، لولانا ما كنت ستعرف شيئًا.
المؤتمر الأخير للرواية الذى انعقد فى المجلس الأعلى للثقافة أثبت أنه رغم وجود إقبال كبير من القراء على الرواية، إلا أن هذا الإقبال لم ينجح فى إغراء الكُتّاب والنقاد والمثقفين أنفسهم بقراءة أعمال بعضهم البعض، الكُتّاب لم يعودوا يقرءون، صاروا يكتفون بالكتابة فقط، لكن ليس معنى هذا مقاطعة الكُتّاب الحاليين لكل المنجز السردى العربى السابق، بالعكس، فجيلى من الكُتّاب — مع تحفظى على هذه التصنيفات – قرأ جيداً، ربما بداية من يوسف إدريس، مروراً بجيل الستينيات ومابعده، حتى معظم ما أنتجه جيل التسعينيات السابق عليه مباشرة، إضافة إلى أدب أمريكا اللاتينية والكتابات المهمة فى أوروبا وأمريكا، وهذا يظهر جيداً فى تنوع الكتابات ليس فقط بين كاتب وآخر، ولكن بين ما يكتبه الكاتب نفسه، كما أن الثقافة السينمائية والبصرية والإلكترونية حاضرة بقوة فى هذه الأعمال. النت والشات والمدونات أيضًا لها فضل كبير على هذا الجيل، لكن ليس من حيث التأثير فى كتاباتهم، فهذا سيظهر بشكل أوضح لدى الأجيال التالية، وإنما من حيث التعريف بهم وبأعمالهم، وفى خلق نوع من الدعاية والتواصل بينهم وبين القراء، وأرى أن هذه الوسائل سبب رئيسى فى حالة الانتعاشة القرائية فى الآونة الأخيرة. كما أن هذه الوسائل أدت إلى ظهور نوع من الكُتّاب الرقميين الذين نشأوا وكتبوا فى ظل هذه الطفرات التكنولوجية، حتى أصبح يمكن تقسيم الكُتّاب إلى كُتّاب ورقيين وكُتّاب إلكترونيين.
الكاتب مع قارئه كالصائغ الماهر مع زبوناته الجميلات، تعددت الأذواق والقرط واحد، والسوار واحد، والقلادة واحدة.. هذه يا سيدتى ستكون تحفة فى رقبتك، وهذا سيأكل قطعة من معصمك الجميل، هل تحبين أن تجربى هذا أيضًا، خذى هذا هدية عليه، نحن نفتح مبكراً، ونعمل طوال أيام الأسبوع، لا نعترف بالعطلات، ننام قليلا، ونسهر من أجل راحة القراء.
أكثر الكتب مبيعاً وحفلات التوقيع وكل هذا التغير الذى حدث على مستوى القراءة والإقبال على شراء الكتب، والاهتمام الكبير بحضور الندوات والحصول على توقيع الكاتب، واقتصاد نقود من ميزانية القراء الفقيرة أصلا لإنفاقها على الثقافة، وغيرها من المظاهر الرائعة التى تسعد أى كاتب أو مهتم، لا يمكن اختصارها فى كونها "تسليعًا" للثقافة كما يرى البعض، بالعكس، الطبيعى هو ما يحدث حاليًا، أو ما بدأ فى الحدوث، المشكلة فقط أن هذا جديد تمامًا علينا، ولهذا يتم استقباله بتوجس وريبة كما يحدث مع كل جديد، الآن أصبح لدينا قارئ مختلف، يستحق مزيداً من العناية، ليس من الكاتب فقط، وإنما من صناع الكتاب، ومن الإعلام، لا يمكن أن تظل المعادلة تسير بطرف واحد هو الكاتب إلى ما لا نهاية، الكاتب لا يكتب لنفسه، هناك قارئ يتوجه إليه، وكل هذه العزلة بين الكُتّاب والقرّاء – التى بدأت فى الذوبان حاليًا – سببها كتّاب نظروا إلى الفن نظرة خاطئة، وترفعوا على القارئ، متهمين إياه بضحالة الثقافة وربما الغباء والغفلة أحيانًا، ثم أبدعوا كتابات لا ترقى إلى أى مستوى فنى، فأهدروا الكثير من الأوراق والأحبار فى طبعات هى إلى الآن حبيسة المخازن، لا يفكر حتى أصحاب مطاعم الفول والطعمية فى شرائها للف الساندويتشات فيها، وهؤلاء كان الأولى بهم أن يكتبوا لأنفسهم ثم يقرءوا ما كتبوه أمام المرآة بصوت عالٍ فقط، بدلا من كل هذه الكوارث التى حملوها للعالم.
الكاتب الذى يكتب وفقًا لمعطيات السوق كاتب لا يحترم نفسه ولا إبداعه، لكن فى الوقت نفسه الكاتب الذى يتعالى على القارئ هو كاتب غبى، وطوال تاريخ الفن لم يخلد إلا من يستطيع حل المعادلة، فيحافظ على رقى ما يبدعه، مع وعيه الكامل بالمشترك الإنسانى الذى يجب أن يضع يده عليه.
هذا لا ينفى وجود كُتّاب يكتبون فقط لجمهور معين، بوصفات جاهزة، واضعين فى اعتبارهم أرقام المبيعات والأرباح والترجمة وتحول العمل إلى فيلم ثم مسلسل، وهكذا، وهؤلاء جمهورهم معروف سواء فى الداخل أو الخارج، وتصنيفهم أيضًا معروف، وهم لا يمثلون واجهة للأدب العربى بأى حال.
القارئ مع كاتبه، مثل صاحب البيت الذى لا يعجبه سلوك المستأجرين، مثل حماة تتصيد أخطاء زوجة ابنها لتنهرها.. لماذا كتبت هذا الإهداء، ألا تعلم أن الروايات تكون أفضل كثيراً من دون إهداءات؟ هل الشخصية الرئيسية فى الرواية تعبر عنك؟ ألم تجد مصيراً أفضل لبطلك من الموت فى بداية الرواية؟

هل الأحداث التى ذكرتها فى روايتك الأخيرة حقيقية؟

القارئ الآن من أجمل الأشياء فى الحياة، هذا الذى يخرج من بيته ويركب المواصلات ليحضر حفل توقيع، أو يشارك فى ندوة، أو حتى ليشترى الكتاب، هذا القارئ لم يكن موجوداً لدينا قبل سنوات، وقد ظهر مع جيل الكتابة الحالى، كأننا وقعنا عقداً مشتركاً أننا سنكتب وأنه سيقرأ، لكن على الجانب الآخر هناك سؤال مهم: أين الناقد الأدبى؟ هل لدينا شخص ما بهذه الصفة؟ غالباً لا يوجد، لدينا الكثير جدا من الكُتَّاب، وأكثر منهم بكثير من القراء، لكن السادة النقاد اختفوا فى ظروف غامضة، لدينا نقاد كبار يتعاملون على أنهم كبار، وهؤلاء لا يعرفهم أحد ولا يعرفون أحداً، وكلما سألت واحداً منهم يقول لك: "والله أنا مهتم إنى أتابع الحاجات اللى الشباب بيعملوها بس للأسف عندى مشغوليات"، ولدينا نقاد أصغر قليلا، منهم من يقبع داخل كليته، ومنهم من يحمل حقيبته ويدور بها من ندوة إلى ندوة إلى مؤتمر إلى مهرجان، ولدينا نقاد شباب مازالوا يحاولون، وفى النهاية لن تخرج سوى بأربعة أو خمسة نقاد محترمين من كل الأجيال، يقع عليهم عبء متابعة كل هذا الكم الهائل من الإصدارات، وهذا مستحيل طبعاً.

وإذا كان أحد أهم أدوار النقد هو الربط بين القارئ والنص، فإن القارئ الآن استغنى عن هذا الدور، واستطاع امتلاك الوعى الذى يربطه بالنص مباشرة دون وسيط، وهذا يحسب للنص وللقارئ معاً، وهذا وضع لن يتغير إلا حين يثبت لنا نقادنا الأعزاء أن لديهم شيئاً جديداً يقولونه.

الكاتب يكتب عن الحياة، تلك التى لا يرضى عنها أحد، يكتب عن الأشجار المورقة، بالوعات المجارى، سيارات الأجرة، سلالم البنايات العالية، الظلام، الرصيف، البهجة، الشحاذين، فتيات المحلات الفقيرة، عن المقاهى، زنا المحارم، الأنهار، العطارين، الجامعات، أمراض القلب، الحشرات، الشيزوفرينيا، المطاعم، الجبال، الأصدقاء، فتيات الليل، الشقق الكئيبة، المخدرات، الشاى، السجون، القبعات، الكاتب يكتب عن كل الأشياء التى يكرهها القارئ، وفى النهاية يطلب منه تعاطفاً ما، رغم أن التعاطف وحده ليس كافياً.

هناك من يرى أن الكتابات الجديدة تفعل مثل الأفلام السينمائية الاستهلاكية، تحاول استرضاء الجمهور حتى يتحقق لها النجاح والرواج، لكن حتى الأفلام، لا ينجح منها يريده الجمهور، فى الحقيقة الجمهور لا يريد شيئاً بعينه، كل ما يريده هو الفن الحقيقى الذى يستطيع التواصل معه، ليس هناك شروط أكثر، لكن فى الفترات التى يختفى فيها هذا الفن الحقيقى، تظهر الأنواع الاستهلاكية، وهذه رغم الإقبال الكبير عليها لا يريدها الجمهور، وإنما يسلى نفسه بها فى انتظار الفن الحقيقى، وحين يظهر يذهب الجميع إليه مختاراً، لكن المشكلة فى المبدعين الذين يعتقدون أن الجمهور يحب الاستسهال والسطحية والمباشرة، فيتخلون عن الفن لصالح مجد زائف، فيخسرون كل شىء، الجمهور أكثر وعياً مما نتخيل، ويفرّق بمنتهى السهولة بين العملتين الجيدة والرديئة. فكل القراء الذين يقبلون على الروايات السطحية التى تحقق مبيعات فلكية يعرفون تماماً أنهم أمام روايات سطحية. هذه نقطة، والنقطة الأخرى أن الكاتب الذى يبحث عن الشهرة لديه قصور فى التفكير، فيمكنه أن يمثل أو يغنى أو يلعب كرة قدم أو حتى يرشح نفسه لمجلس الشعب، ففى كل هذه الأحوال سيحقق شهرة أكبر كثيراً ومن غير وجع دماغ.

لا أحد على وجه الدقة يعلم، هل الرواية هى الحقيقة، أم أنها كتاب لتفسير الأحلام، أو وصفة شعبية لعلاج أمراض الجسد والروح فى آن واحد، رواية لنزلات البرد، وأخرى لعلاج الصرع، وثالثة لسرطان الثدى، ورابعة للاكتئاب..

ممنوع صرف الدواء إلا بأمر الطبيب، ولدواعى الاستعمال انظر النشرة الداخلية.

من يدعى أن الجيل الجديد من الكُتَّاب اكتفوا بصنع ضجة مثلا، أو أنهم لم يفعلوا شيئا أو يؤثروا فى الواقع، فهذا شخص لا يرى ما تحت عينيه، فحسب التقسيم الشائع ظهر هذا الجيل مع بداية عام ٢٠٠٢ فى عقد من أهم العقود فى تاريخ مصر والعالم، كل شىء يتغير، الناس والثقافة والوعى وحتى طبائع الأشياء، وهذا الجيل محظوظ أنه جاء وسط كل هذه التغيرات، لكن ليس هناك أدنى شك فى أنه يشارك فيها ويصنعها، بل ويقودها، وهذا كلام نهائى، وعلى من يقول العكس، أن يثبت صحة كلامه. ■

الكتابة . . الوجود الإنسانى . .

محمد الفخرانى

كتابة لكل البشر . . يقرؤها كل البشر . .
إن تصلح كتابتك لأن تكون مشروع حياة، فتقبض منها بيدك وترمى فى الفراغ، فتنبت بشرًا وشوارع، أحلامًا، سعادة، مطرًا، أشجارًا، جبالاً، بيوتًا، مشاعر . .
إن تصلح حياتك لأن تكون مشروع كتابة، فيكون لها جمال وسحر ومغامرة الكتابة. أن تراهن على الإنسان . . تكتب عنه . . له . . لن تخسر أبدًا.
إن تصر على هذا الشرط الإنسانى والجمالى فى كتابتك.
عندما تحاول أن تكون أخًا/ ابنًا / حبيبًا / صديقًا للمطر، الأرض، السماء، البحر، لكل مفردات الكون، تمنح روحك للكون فيمنحك الكون روحه.
عندما تثق فى الكتابة . . تؤمن أنها قادرة أن تجعلك ترى النور داخلك، وفى العالم وكائناته وأشيائه . . فلا يمكن تصور أن الكتابة تأتى من مكان معتم أو تؤدى إلى مكان معتم.

تثق أن الأدب العظيم قادر أن يظهر الروح، ويضيئها . . هذا بالتأكيد مايفعله الأدب العظيم.

الكتابة حلم فردى، لكل كاتب حلمه وتجربته، ومغامرته الفنية والإنسانية التى تخصه وحده، ولا يمكن دمجها فى جيل أو جماعة، الكتابة تسقط من تاريخها لفظ «جيل» وتحتفظ فقط بأسماء مفردة، لن تعيش كتابة ما؛ لأننا نضع أسماء كتاب بجوار بعضهم البعض، أو بأن نطلق عليها مسميات أو توصيفات . . الكتابة تعيش بصدقها وإحساسها وماتقدمه من عالم ووجود، وماتبحث عنه فى الوجود، تعيش الكتابة الصادقة، التى يصدق كاتبها كل كلمة فيها . . ليس فقط الصدق الفنى، أيضًا الصدق الإنسانى مع كل كلمة وشخصية يكتبها . . تعيش كتابة تكتب الإنسان. أعتبر أن الإنسان هو المقولة الكبرى فى العالم . . وبعده يأتى أى شىء . . ببساطة فإن كل المعانى والأفكار والمشاعر مرتبطة بالإنسان . . وجودها مرهون بوجوده . . أنت عندما تكتب عن الإنسان فأنت تكتب عن العدل، الخير، الحب، التسامح،

المطر، البحر، السماء.. عن الكون كله.. وعن الله..

الإنسان هو الحقيقة الأولى والأهم على الأرض، ومكانه فى الكتابة تماماً مثل مكانه فى الكون.. كون بلا إنسان هو مجرد فراغ، وكتابة بلا وجود إنسانى هى ورق فارغ..

الأدب فى أى وقت لم ولن يتخلى عن الإنسان، وبالتالى لن يتخلى عن المقولات الكبرى.. الحقيقية..

العالم أعمق وأكبر مما نعتقد ونفكر، ويحتاج لكتابة تفهمه.. وتفتح له قلبها وعقلها.. تتنفس معه وتعيش معه وفيه..

أتوقف كثيًرا أمام اللغة.. أليس من المدهش ألا تتجاوز حروف أية لغة فى العالم تقريباً أكثر من ثلاثين حرفًا؟! بينما كل الكلام.. الكلام العظيم والتافه، كل الصدق والكذب، كلامنا لأصدقائنا، أحبابنا، وكلامنا للغرباء، كل الكتب المقدسة، روايات العالم وقصصه وأشعاره.. كل هذا هو فى النهاية ٢٨ حرفًا أو أكثر أو أقل قليلا.. هكذا اللغة قادرة أن تخلق العالم.. قادرة أن تجعل لهذا العالم صوتاً.. لهذا تستحق كل هذا الحب.. كل هذه العناية..

كل الحب والإجلال للغة.. صوت العالم.

هل يمكن أن نسمى «الرواية» تحديدًا بتسمية أخرى غير «حكاية»؟

رأيى أنه كما أن الإنسان لايحتاج أن يسافر للكواكب البعيدة أو يغوص فى البحار ليكون إنسانًا، أيضاً الرواية مهما مرت عليها المصطلحات والتوصيفات والأفكار مثل «موت الحكاية»، «تشظى العالم»، «شخصيات متشظية».. فستبقى الرواية فى النهاية كما هي لاتحتاج أكثر من حكاية، ولغة، ورؤية للكون.. أما المصطلحات والألعاب البهلوانية مثل «مقاطع متشظية»، و«شخصيات متشظية» بلا روح ولا حس إنسانى، ثم إطلاق تسميات على هذه التكوينات.. فاعتبر هذا عجزاً فنيًا، وستبقى الفكرة البسيطة العميقة للرواية: حكاية، لغة، رؤية للكون.

.. أعتبر أن الفنون تنتج فنونًا جديدة، لايوجد فن يقتل فنًا آخر، قد يتقدم فن على آخر فى وقت ما ويكون أكثر حضوراً، لكن عندما يحدث هذا فإنه يكون «واقعًا فنيًا»، وليس «حقيقة فنية»، والواقع الفنى يتغير فى أية لحظة، أما الحقيقة الفنية الباقية هى أن الفنون تتجاوز وتنتج بعضها بعضاً، الفن لايقتل الفن.. الكتابة لاتقتل الكتابة.

هل هناك أدب يتجاوز أدبًا سابقًا عليه؟

أعتبر أن فكرة «التجاوز» فكرة غير فنية ضيقة تنافسية تناسب ماراثون للجرى.. أما الكتابة فهى أكثر رحابة وذكاء.. أرى أن فكرة «التجاوز» تناسب الكتابة.. ببساطة لأن الأدب العظيم لايمكن تجاوزه، ومن يفكر فى كتابة أدب عظيم بالتأكيد ليس مشغولاً بفكرة «التجاوز».. الأدب الحقيقى «يتجاوز» بمحبة وذكاء.. الأمر فى رأيى وكأن الأدب العظيم كله حزمة من النور تصل وتنير فى لحظة واحدة، ورغم أن لكل شعاع خصوصيته، إلا أنه لاينفصل عن حزمة النور، لايمكن تمييز الشعاع الأقدم أو الأحدث.. أتصور أن الأدب العظيم يتشكل ويعمل بهذه الطريقة.

أكتب العالم الذى يستوعبنى إنسانياً وفنيًا.

أكتب ماأحسه وأصدقه.

أحلم لكتابتى أن تكون صالحة لتكون مشروع حياة، ولحياتى أن تكون صالحة لتكون مشروع كتابة.

الكتابة واحدة من الفرص النادرة المتاحة للإنسان ليمارس الطيران.

ما وجه الشبه بين الكتابة والحياة، والبحر، وممارسة الحب؟

أكتشف نفسى والعالم والكتابة، بالتجربة، بالحياة.. وبالكتابة.

لاتتوقع من الكتابة أكثر مما تعطيه أنت لها.

تعامل مع الكون بمحبة، يمنحك أسراره.

الكتابة لن تغير العالم دفعة واحدة، لكنها ستؤثر فى إنسان.. وإنسان.. وإنسان..

أحلم بالكتابة عن كل إنسان وكل شارع فى العالم.

الورقة البيضاء هى المكان الوحيد القادر على استيعاب العالم.

الأدب العظيم قادر أن يردك لإنسانيتك، ويردها لك.

أثق فى الكتابة. ■

أن تصنع أسلافك

طارق إمام

هناك عبارة للكاتب الأرجنتينى بورخيس، أجدنى أرددها كثيراً . . يقول : الكاتب يصنع أسلافه. بالنسبة لى تبدو الكتابة، حتى فى أشد أسئلة" الجدة" جموحًا رهاناً فى أن تعيد خلق أسلافك، بقدر ما تطمح فى تكوين لاحقيك. السؤال بهذا المنطق قد يبدو ماضوياً، يحيل إلى ما تم إنجازه . . غير أن الناس تنسى كثيرًا أن سؤال الأدب سؤال تراكم بالأساس، وأن حتى القطيعة هى سؤال يحيل لأشكال من التواصل لم تعد لائقة وغدت بحاجة لخصام جمالى. وبالنسبة لفن مثل الرواية تحديدًا، يتخذ السؤال شكلا أقل حدة من فن كالشعر مثلا. لماذا؟ لأننا لا نملك فى الفن الروائى ذلك التراث الثقيل، والأقرب للمقدس، لا نملك أعرافًا صكها القدماء ويبدو تفكيكها تهديدًا للكيان المقدس كما هو الحال مع القصيدة العمودية مثلا. على جانب آخر، الرواية فن" تواصل" و"تداول"، وهى ابنة الطبقة الوسطى التى لا تحيا بمعزل عن تحولاتها . و مع تشوش تلك الطبقة فى مصر، وغموضها، وتداعياتها المتتالية وتخليها عن بعض أهم سماتها الجوهرية من تطلع وقدرة على القيادة . . تخلت الرواية عن رهاناتها الموازية فى التغيير والتبشير . . واتكأت أكثر فأكثر على صورة الفرد غير المنتمى، والذى يصعب رده إلى مجمل أنساق ثابتة ومرجعيات تعمق صورته كما كان الحال سابقاً .

الرواية الجديدة فى مصر- فى ظنى - لم تتخذ مصطلحها هذا من " الجدة " بقدر ما استمدته من " الآنية ". إننا نقول الرواية الجديدة لنصف بها جيلا جديدًا، وليس لندشن قيماً جمالية استحدثتها الأعمال الروائية، أو حتى لنشير إلى قيم كانت مهجورة وأعادت الأعمال الجديدة إحياءها. هناك عزف ما على أوتار قائمة سلفًا، يبتعد قليلا عند بعض الروائيين ليمنحهم قدراً من الفرادة . . ويقترب كثيرًا عند البعض الآخر لنجدهم يعزفون على نفس الوتر. فى " الرواية المصرية الجديدة " هناك أعمال تصنع أسلافها بالمعنى الإبداعى الذى قصده بورخيس، وأعمال أخرى تستنسخ هؤلاء الأسلاف وتدور ما كتبوا، فتغدو نسخًا باهتة من أصول.

سؤال القطيعة إذًا لا أراه ماثلا فى الرواية المصرية، ولكن السؤال القائم - ربما - هو سؤال الاختلاف . . ما المختلف الآن فى النصوص الروائية المصرية التى يكتبها الشباب من الجيل الذى تم تدشينه بدءاً من الألفية الثالثة؟. هناك - مبدئياً - عودة للغنائية بشكل أو بآخر، وهى خصيصة شعرية بامتياز . . نلمح ذلك الإخلاص

لصوت الراوى الأوحد - الذى يكاد يعلن عن صوت المؤلف الحقيقى - والذى يهيمن على مقدرات الحكاية. هناك - بالتالى - شحوب للحدث المركزى مقابل الاتكاء على مجموعة أحداث ثانوية متجاورة. الحدث المركزى نفسه - إن وجد - ليس مصيرياً فى كل الأحوال، ليس نقطة تحول جذرية، بل قد يكون حدثاً يومياً عابراً يغدو فى الرواية أساساً. إن صورة البطل - التى بلغت أقصى درجات تهميشها وتهشيمها فى الرواية الجديدة - تتعالق مع شكل الحدث، الهامشى. البطل يشبه معتركه .. الذى لم يعد خطراً ومصيرياً. البطل فى الغالب عاجز، غير فاعل، أو فاعل فى اتجاه مضاد لما ألفناه .. مثلما جعلت "سالم" بطل روايتى "هدوء القتلة" يقتل ضحاياه ليكتب حفنة من القصائد بدمائهم، موقناً أنه مخلص حقيقى. أو مثلما شعرت برغبة شديدة فى تحويل العالم برمته إلى كيان من الكارتون تحتل مقدراته قطة فى روايتى الأسبق "شريعة القطة".

اختفت، بشكل ما، المرجعيات الثقيلة للخلفية السياسية مثلا .. الرواية الجديدة تكاد تكون بلا أفق سياسى واضح كما نرى فى الرواية المصرية منذ نجيب محفوظ مروراً بأجيال الستينيات والسبعينيات والثمانينيات .. ولكنها لم تصنع قطيعتها بعد مع الأفق الاجتماعى .. فهناك نصوص واقعية تتخذ من الهامشيين وعوالمهم مراكز لتحققها وتبدو معنية بأسئلة كالطبقة .. ولا أعرف كيف يستقيم ذلك مع استبعاد للجانب السياسى، وهو ما لم تغفله التجارب الروائية الأسبق .. وإن اتخذ فى نماذج عديدة شكل الخطابة والزعيق.

أعتقد أننا مازلنا نعانى من مشكلة فى التعامل مع أشياء كالواقع السياسى مثلاً .. فإما نستبعده تماماً كأنه غير موجود .. أو نستجلبه بخطابية مفقدين الخطاب "الجمالى" كثافته وأدبيته ككيان مختلف فى التعبير.

أيضاً هناك نزوع لكتابة روايات قصيرة، لا أدرى لم تحول فجأة لما يشبه الظاهرة فى الروايات الجديدة .. هناك ولع بـ "اختزال" العالم عند الروائى المصرى الجديد مقابل "استعراضه" فى النماذج الأسبق. هناك روح "قصصية" واضحة تسم هذه الروايات .. حيث التقاط "تفصيلة" والعمل عليها، وهى تقنية لصيقة بالقصة القصيرة. تستطيع أن تلمح أيضاً استبعاد الزمن "الخطى" لصالح تشتيت الزمن والتلاعب به فى أكثر من نموذج .. وكذلك تغريب الشخصيات حتى تكاد لا تعرف عنها سوى اسمها الأول. نادراً ما ستعثر على صورة مكتملة لشخصية روائية فى الروايات الجديدة على مستوى العائلة أو نوع التعليم أو الموقف السياسى، ونادراً ما ستعثر على شخصية "نقدية" تحول العالم إلى "وجهة نظر" .. هناك ذلك التأكيد على الحيرة، والاحتفاء بافتقاد المعرفة والافتقار لليقين.

أعتقد أيضاً أن هناك خصيصة لا يمكن إغفالها لدى مقاربة نماذج الروايات الجديدة، وهى التعامل مع الواقع المعاش بمنطق الواقع الافتراضى .. والعكس، أى تحويل الواقع الافتراضى إلى معاش. العالم كصورة .. كقشرة هشة، كشاشة تنقل لك الدماء والحروب بمنطق الفيلم السينمائى أو مباراة كرة القدم .. فى الرواية الجديدة نجد انعكاساً لذلك بالضبط : التعامل بجدية شديدة مع ما هو بسيط وتافه وغير مؤثر .. أو التعامل بحيادية وبرود وعدم اكتراث مع ما هو دموى وعنيف ومقزز. هناك "خفة" فى التعامل مع ماهو ثقيل، والعكس صحيح تماماً. العالم صار حفنة من الصور النمطية، ولافارق ضخم بين الشاشة التى تنقل لك مشهد الحرب وتلك التى تمارس أمامها الألعاب الكمبيوترية.

ينعكس ذلك على التعامل مع اللغة نفسها، بالتشكيك فى قداستها المتوارثة، وثقلها غير المبرر، وتحولها الإيديولوجى إلى وعاء للسلطة - الدينية والسياسية والاجتماعية على حد سواء. اللغة نفسها بدأت تنزاح، متخذة أشكالاً لا يمكنك أن تراها إلا على شاشات النت والموبايل .. تتخفف فى نماذج متعددة حتى يكاد وجودها فى ذاته يكون غير قائم.. وهو ما جعلها تصل فى بعض نماذج الكتابة الجديدة إلى أشد حالاتها احتفاء بـ "العامى" و"السفلى" المهجور على ألسنة طبقات بعينها، تكاد تكون لغتها أقرب للشفرة. ■

الرواية الآن . . وسيلة لفهم العالم

منير عتيبة

بالنسبة إلىّ فإن الإنسان روائى بطبعه، باعتبار أن الرواية هى حكاية ما جرى، والحلم بما يجب أن يكون.
تدين الرواية بشكلها الغربى الحديث للمطبعة بالكثير، كما تدين القصة القصيرة للصحافة بالكثير أيضًا، وقد عرفنا الرواية بشكلها هذا فى مصر فى نهايات القرن التاسع عشر، لكنها أخذت تتبلور مع فجر النهضة المصرية الحديثة، والتى تجلت فى أبهى صورها فى ثورة الشعب سنة ١٩١٩م.

وأرى أن؛ بشكل عام جدًا قابل للكثير من الاستثناءات، ومتخطيًا الكثير من المراحل الزمنية، رؤية الروائى لنفسه، ولعمله، ورؤية القارئ له مرت بمراحل رئيسية ثلاث، المرحلة الأولى يمكن أن نطلق فيها على الروائى صفة "الروائى النبى"، أقصد أن الكاتب كان يعتقد أنه ملهم، وأن الكتابة عملية مقدسة لتوصيل رسالة ما إلى المتلقى الذى عليه أن يتعاطى مع هذه الرسالة بمحاولة فهمها، وفك شفرتها، والاستجابة لها، والمرحلة الثانية بعد ثورة ١٩١٩م هى مرحلة الكاتب الوطنى المصلح، فالكاتب يرى أن دوره هو المساهمة فى نهضة وطنه وإصلاح مجتمعه عن طريق عمله الأدبى، والقارئ عليه أن يتلقى العمل، ويسترشد بما فيه ليساعده على التقدم وعلى خدمة الوطن، والعمل الأدبى فى هاتين المرحلتين هو عمل مكتمل بمجرد انتهاء الكاتب منه ونشره له. أما المرحلة الثالثة التى يعيشها جيلى (جيل التسعينيات وأواخر القرن العشرين) فهى مرحلة الكاتب الذى لا يعتقد أنه ملهم وصاحب رسالة إلهية أو وطنية، الكاتب الذى لا يعتقد أنه جاء لتغيير العالم، بل يعتقد أنه جاء ليفهم العالم، وذلك من خلال العمل الروائى، وبالاشتراك مع القارئ، الذى تحول من متلقى سلبى، إلى مشارك فاعل إيجابى لا يكتمل العمل الروائى إلا به.

يأتى هذا التغير فى رؤية الكاتب لنفسه ولعالمه وللقارئ، ورؤية القارئ للكاتب وللعمل الأدبى؛ لأسباب كثيرة، لعل أهمها انهيار الأفكار الكبرى عالميًا، والأحلام الوطنية على المستوى المحلى، وصعود الفردانية والشخصانية، بالإضافة إلى التطور التقنى المذهل الذى أنتج لنا شبكة الإنترنت، تلك الشبكة التى غيرت الكثير من المفاهيم، والأساليب، نتيجة تغير الوسيلة وتطورها.

فلم يعد العمل الأدبى مكتملا وغير قابل للتعديل،

بل أصبح قابلا للتعديل فى كل وقت وهو منشور على شبكة الإنترنت، ولم يعد العمل الأدبى رسالة سائرة فى اتجاه واحد من المرسل/الكاتب إلى المستقبل/القارئ، بل أصبح طرحاً يقدمه الكاتب كمشارك رئيسى إلى القارئ كمشارك، ليتم العمل الأدبى ويكتمل بتفاعلهما معا (الكاتب والقارئ).

وقد أثر هذا على أسلوب الكتابة، فاتجهت أكثر إلى الحكائية، وإلى الوضوح، دون افتقاد العمق، لأن الكاتب يضع القارئ فى ذهنه، ولا يرى الكاتب لعمله قيمة بدون مشاركة القارئ له فى تقييم العمل والتفاعل معه، وانتهى؛ فيما أظن، ذلك الكاتب الهائم فى سماوات من لغة عصية على الفهم، وتراكيب لغوية لا يمكن حل شفرتها، ومعان متخفية إلى حد العماء ولا يمكن لقارئ أن يفهمها، بل ربما لا يفهمها كاتبها أيضاً!!

العمل الأدبى الآن هو أرضية يقف عليها شريكان للتحاور من أجل فهم أفضل للنفس الإنسانية، والصيرورة الاجتماعية، والعالم من حولهما.

كتبت روايتى الأولى "حكايات آل الغنيمى" سنة ١٩٩٥م، وكتبت متواليتى القصصية الروائية "مرج الكحل" سنة ٢٠٠٥م، وخلال السنوات العشر بين العملين كان ما يشغلنى هو محاولة الفهم، فهم الإنسان وسلوكه ودوافع هذا السلوك بما هو فرد متميز لا يمكن أن يشبه الأفراد الآخرين تماماً، وبما هو عضو فى مجتمع.

كانت الرواية الأولى وسيلتى لفهم ما يحدث فى القرية المصرية المتغيرة فى نهايات القرن العشرين، وكنت مندهشاً جداً وأنا أعيد اكتشاف القرية التى ولدت فيها وعشت فيها حوالى ربع قرن ظاناً أننى أعرف كل ما فيها بكل تفاصيله فأكتشف أننى لم أكن أعرف إلا الجزء الظاهر من جبل الجليد، وكان الأسلوب الواقعى هو الإطار الذى صببت فيه عملى.

وفى "مرج الكحل" كنت أحاول أن أفهم العالم الموازى، فاعتقادى أننا لسنا وحدنا على الأرض، عالمنا ليس هو العالم الوحيد، وليس هو العالم الأفضل أو الأسوأ بالضرورة، وكانت تلك وسيلتى للتصالح مع الكون، وتقبل الآخر المختلف أو المغاير تماماً، فى عالم لم يعد سهلا على أحد أن يتقبل فيه الآخرين، واتخذت فى هذا العمل إطار الواقعية السحرية.

إن محاولة الفهم، بدون اعتقاد أن فهمى الخاص هو الفهم الأفضل أو الممكن الوحيد، من أهم دوافع الكتابة لدى، ولدى الكثيرين ممن أعرفهم من كُتّاب جيلى، إننا نحاول الوصول إلى معرفة أعمق، وصورة أوضح، دون أن نضع أى قيود مسبقة، أو أحكام تقيده، مسترشدين بعملنا الأدبى نفسه، وبرد فعل القارئ وتفاعله مع هذا العمل، معتقدين أن الصيغة التى يقدمها الكاتب لعمله هى إحدى الصيغ الممكنة، وأن العمل يكتمل بصور لا نهائية بعدد قرائه، فالعمل الأدبى هو المنتج النهائى لتفاعل الكاتب والقارئ والصيغة التى يقدمها الكاتب للنص، وذلك فى محاولة للوصول إلى تواصل أعمق بين هذه المكونات الثلاثة، وبينها وبين العالم من حولها، العالم المرئى وغير المرئى، العالم الواقعى والفانتازى، العالم المادى والروحانى.

لماذا نسعى بهذا اللهاث إلى الفهم؟

ربما لأن الثورة التكنولوجية أدت إلى زيادة رهيبة فى حجم المعلومات، لكن المعرفة لم تزد إلا قليلا. ربما لاختلاط الكثير من القيم والمفاهيم والتقييمات للحقب التاريخية، أو الشخصيات الرئيسية فى قصة وطننا، أو للأحداث الكبيرة فى هذه القصة. ربما للتناقض الكبير الذى يعيشه مجتمعنا بين القول والفعل، بين ما يحب فعلا وما يقول إنه يحبه، وما يكره فعلا وما يقول إنه يكرهه، وما يعتقد فيه فعلا وما يعلن أنه يعتقده، ربما لضبابية الرؤية فى معظم مجالات حياتنا، ربما لتأثير العامل الاقتصادى الذى أدى إلى خلخلة البنية الاجتماعية بشكل لم يسبق له مثيل فى تاريخنا الحديث، ربما لمناهج التعليم التى خرجت عقولا مسطحة بلا علم ولا معرفة ولا قدرة على تحصيل العلم، بل ولا رغبة فى تحصيله أو احترامه من الأساس.

ربما لكل ذلك معاً. لكن الأكيد أن هذا الجيل هو جيل الأسئلة الكثيرة جداً التى بلا إجابات، أو بإجابات ناقصة أو مبتورة أو مشوهة، لذلك قرر هذا الجيل؛ مع الاحترام الكامل للسابقين، أن يطرح أسئلته بنفسه، ويبحث عن إجاباتها بنفسه، متخذاً الرواية وسيلة لطرح الأسئلة، وتلقى الإجابة، والالتحام بروح العالم. ■

تنويه

حدث خطأ فى كتابة اسم الدكتورة عبير محمد عبد الحافظ في دراستها «ظاهرة القبح في أدب الطليعة الأرجنتينى بالعدد الأول؛ لذا وجب التنويه.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

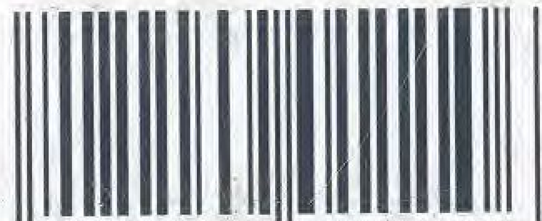
E - mail : info @egyptianbook.org. eg

الرواية

قضايا وآفاق

تعتبر الرواية فى عصرنا إحدى أهم الوسائل التى يمكن من خلالها «قراءة» مجتمع ما، إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم. والراصد لفن الرواية يجد نهوضاً وثراء متنوعاً فى الرؤى والأشكال فى مصر والوطن العربى والعالم. وقد دفعنا هذا الاجتهاد النقدى والعلمى إلى إصدار كتاب دورى متخصص فى فن الرواية. وحسب علمنا لا يوجد إصدار متخصص فى الرواية فى أى بلد عربى؛ لذلك لم يكن غريباً على مصر وقد حقق لها نجيب محفوظ جائزة نوبل، وبالتالى عالمية وإنسانية الرواية المصرية أن تتبنى هيئة الكتاب المصرية الناشر الأول فى مؤسسة الدولة إصدار هذا الكتاب الحافل بقضايا وآفاق الرواية كدليل على دور مصر الثقافى والحضارى المحورى فى قلب أمتها ومنطقة الشرق الأوسط.

الغلاف: أحمد اللباد


ISBN# 9789774207180
6 221149 011106



الهيئة المصرية العامة للكتاب السعر ١٢ جنيها